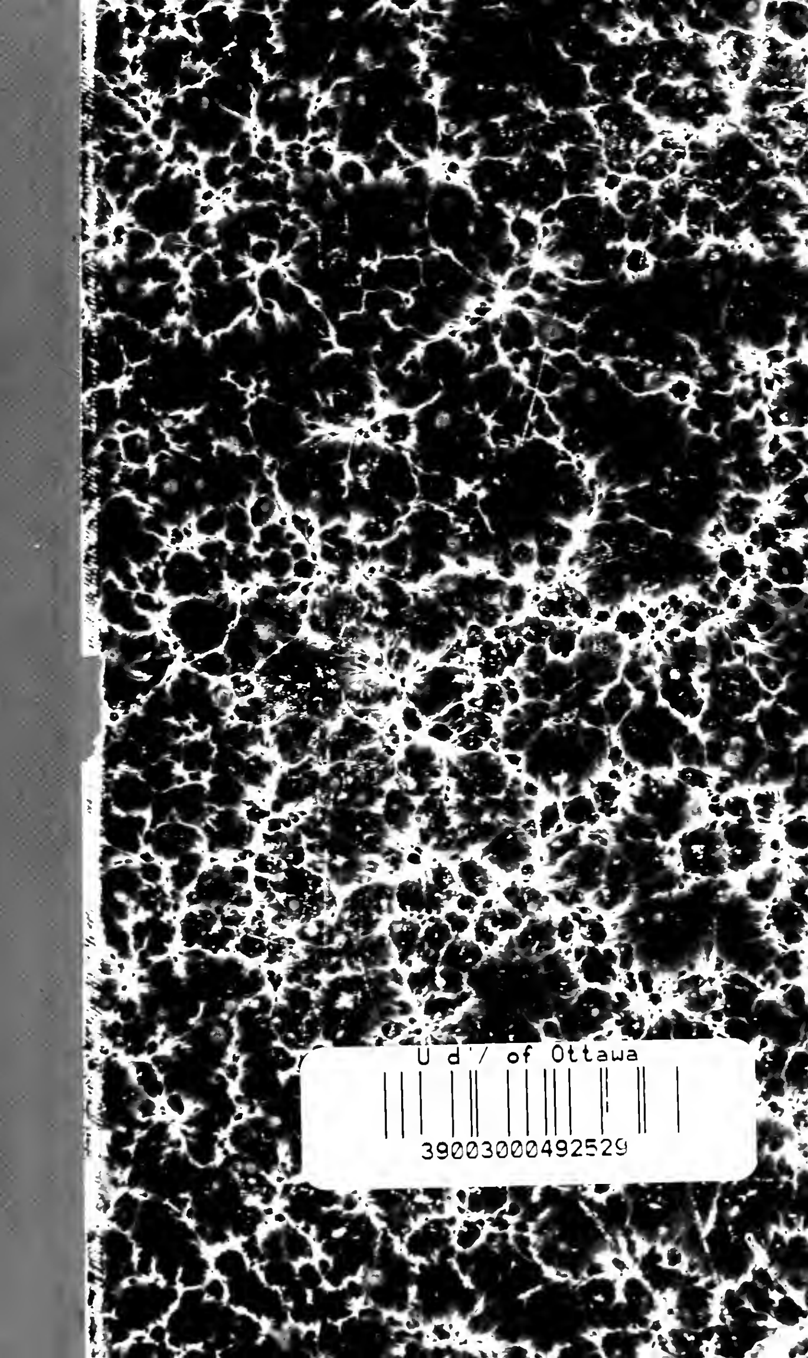

U d'/ of Ottawa
39003000492529



THÉOPHILE GAUTIER

GUIDE DE L'AMATEUR

AU

MUSÉE DU LOUVRE

SUIVI DE

LA VIE ET LES ŒUVRES

DE QUELQUES PEINTRES

PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

1882

GUIDE DE L'AMATEUR

AU

MUSÉE DU LOUVRE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS DANS LA BIBLIOTHEQUE-CHARPENTIER

à 3 fr. 50 chaque volume.

Poésies complètes (1830-1872) . . . . 2 vol.

Émaux et Camées. Édition définitive, ornée d'une eau-forte par J. Jacquemart. . . . . 1 vol.

Mademoiselle de Maupin. . . . . 1 vol.

Le Capitaine Fracasse. . . . . 2 vol.

Le Roman de la Momie. . . . . 1 vol.

Voyage en Russie. . . . . 1 vol.

Voyage en Espagne (Tra los montes) . . . . . . 1 vol.

Voyage en Italie. . . . . 1 vol.

Romans et Contes (Avatar. — Jettatura, etc.). . 1 vol.

Nouvelles (La Morte amoureuse. — Fortunio, etc.). 1 vol.

Tableaux de Siège. Paris, 1870-1871. . . . . . 1 vol.

Théâtre (Mystère, Comédies et Ballets). . . . . . . 1 vol

Les Jeune-France. *Romans goguenards*, suivis de Contes humoristiques. . . . . 1 vol.

Constantinople . . . . 1 vol.

Les Grotesques . . . . 1 vol.

Loin de Paris . . . . 1 vol.

Portraits et Souvenirs littéraires . . . 1 vol.

Histoire du Romantisme, suivie de *Notices romantiques* et d'une étude sur les *Progrès de la Poésie française* (1830-1868). 2e édition. . . . . 1 vol.

Portraits contemporains (Littérateurs. — Peintres. — Sculpteurs. — Artistes dramatiques), avec un Portrait de Théophile Gautier d'après une gravure à l'eau-forte par lui-même, vers 1833. 3e édition. 1 vol.

L'Orient. . . . . 2 vol.

Fusains et Eaux-fortes . . . . 1 vol.

Tableaux à la Plume. . . . . 1 vol.

Les Vacances du lundi. . . . . 1 vol.

Guide de l'amateur au Musée du Louvre. 1 vol.

Paris. — Imp. Vve P. Larousse et Cie, rue Montparnasse, 19.

THÉOPHILE GAUTIER

GUIDE DE L'AMATEUR

AU

MUSÉE DU LOUVRE

SUIVI DE LA VIE ET LES ŒUVRES

DE QUELQUES PEINTRES

PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE, 13

1882

GUIDE DE L'AMATEUR

AU MUSÉE DU LOUVRE

GUIDE DE L'AMATEUR

AU MUSÉE DU LOUVRE

I

SALLE DES SEPT CHEMINÉES.

Ce n'est qu'avec un sentiment de respectueuse appréhension que nous approchons de ce sanctuaire où, siècle par siècle, s'est déposé l'idéal de tous les peuples. Le Beau a ici son temple et l'on peut l'y admirer dans ses manifestations les plus diverses. Au milieu de l'immense capitale, le Musée est comme le camée qui ferme un bracelet de pierres précieuses. L'art y a posé son cachet suprême. Et c'est une tâche ardue que de trouver des paroles dignes d'un tel sujet.

Entrons donc sans plus tarder, car nous avons à parcourir un labyrinthe de chefs-d'œuvre, dont notre description sera le fil. Traversons d'un pas rapide la grande galerie du Musée Napoléon III, où nous reviendrons un autre jour ; ne nous laissons pas séduire par les terres cuites et les bijoux de la collec-

tion Campana, et pénétrons dans cette vaste salle qui est comme la tribune de l'école française. C'est là que sont rassemblés David, Gros, Guérin, Girodet, Gérard, les quatre G, comme on disait alors, et auxquels devait bientôt s'en adjoindre un cinquième... Géricault. Drouais, Regnault, Fabre, Prud'hon, madame Vigée-Lebrun, Sigalon, Decamps y figurent aussi. Delacroix y manque, mais la gloire doit faire antichambre quelques années avant d'être admise dans ce temple où la Postérité commence.

Si nous débutons par l'école française, c'est qu'elle est ici chez elle. En maîtresse de maison bien élevée, elle se tient au premier salon pour recevoir les visiteurs et les introduire dans ce vaste palais de l'art qu'elle mérite bien d'habiter, et où elle tient honorablement sa place parmi les chefs-d'œuvre de tous les pays et de toutes les écoles. On ne la gâte pas, d'ailleurs, cette pauvre école française. Ce n'est pas notre défaut, en France, de nous admirer nous-mêmes, et nous mesurons à nos illustrations la louange d'une main avare. Par une sorte de légèreté dédaigneuse qui est dans le caractère de la nation, nous dénigrons, pour n'avoir pas l'air d'y tenir, les belles choses indigènes : en aucune contrée le proverbe « nul n'est prophète en son pays » n'est plus vrai que chez nous. Ce que nous en disons, c'est pour expliquer comment le premier nom qui vient sous notre plume est le nom de David, au lieu d'être celui de Léonard de Vinci ou de Raphaël. Autrement on pourrait s'en étonner.

Deux grandes toiles de David occupent tout un pan

de la salle que nous décrivons : *les Sabines* et *Léonidas aux Thermopyles*. David, dont la gloire a été un instant voilée par la poussière que soulevaient vers 1830 les grandes luttes des romantiques contre les classiques, n'en restera pas moins désormais un maître au-dessus de toute atteinte. Il a, chose rare dans l'art, trouvé et réalisé de toutes pièces un idéal nouveau. Certes, il n'entre pas dans notre idée de rabaisser l'art charmant, spirituel et vraiment français du dix-huitième siècle, mais il fallait une singulière force de conception pour se séparer ainsi brusquement de ce milieu et s'arracher à cette atmosphère argentée et bleuâtre où voltigeaient les Amours de Boucher. On ne se dit pas assez aujourd'hui, blasé qu'on est par les imitations et les pâles contre-épreuves qui suivirent, combien alors était neuf, original, imprévu, sorti d'un jet et tout armé du cerveau de l'artiste, ce talent qu'il a été de mode naguère d'amoindrir et d'envelopper dans la réprobation qu'il fallait réserver à ce qu'on appelle dans les ateliers « le genre empire ». Quoi qu'on en ait dit, Vien n'a pas été le précurseur de David, et c'est peine perdue de lui chercher des ancêtres. Rien ne l'a précédé ; il est né spontanément, et l'on peut appliquer à sa peinture le mot latin *prolem sine matre creatam*. Jamais volonté plus infatigable ne poursuivit le Beau, et s'il est des natures plus heureusement douées que celle de David, il n'y en a pas de plus ferme, de plus résistante, de plus acharnée à son projet. C'était un mâle génie. Il aimait l'art d'un âpre amour et le prenait au sérieux. Sa passion pour l'antique, passion

inconnue au dix-huitième siècle, a pu se tromper et confondre la statuaire grecque et la statuaire romaine, mais Winckelmann, l'érudit archéologue, n'en faisait pas d'autres. La critique n'était pas née encore, on ignorait les sculptures du Parthénon. Mais David sentait que le vrai beau était là et que c'était à ces précieux restes qu'il fallait demander les belles lignes, les intentions héroïques et les nobles mouvements.

Du reste, on se tromperait fort en pensant que David n'avait pas le sentiment direct de la nature, ou ne la voyait qu'à travers l'antiquité. *Le portrait du pape Pie VII*, *Marat dans sa baignoire*, montrent assez qu'il savait la rendre avec toute sa simplicité et toute son énergie. Il ne reculait pas même devant l'horreur, malgré son amour de la beauté classique. Que son style si nouveau et si hardi soit devenu académique plus tard par l'imitation, c'est un malheur dont on ne saurait rendre l'artiste responsable. Tout original crée des copies. On ne peut refuser à David une grande science du dessin fortifiée par l'étude incessante du modèle, anoblie et comme ramenée au type général par la familiarité de l'antique. Sa composition était raisonnée, équilibrée et symétrique comme le plan d'une belle tragédie. Sans doute ses personnages se figeaient parfois en statues, ses groupes s'arrangeaient comme s'ils adhéraient au fond de marbre d'un bas-relief. Le frémissement et la palpitation de la vie lui manquèrent souvent; mais, à travers cette froideur plus apparente que réelle, on devine une passion intense,

une foi inébranlable, une volonté de fer. Pendant une longue période, l'autorité de David fut immense, incontestée, sans rivale. Il s'était emparé, en maître despotique, du domaine de l'art. Ces dominations ne s'acquièrent pas sans une rare puissance, et pourquoi ne pas dire le mot? sans génie. Depuis que l'école romantique a renouvelé la palette moderne avec les couleurs de Venise, d'Anvers et de Séville, le coloris de David peut paraître gris, terne et un peu froid, mais il a une harmonie sévère qui ne contrarie pas l'œil. On y trouve des morceaux d'un ton très vrai et souvent très fin. Ce coloris est historique pour ainsi dire, et il revêt l'idée d'un vêtement convenable, ni trop réel, ni trop abstrait.

Les Sabines nous semblent un des meilleurs ouvrages de David. La figure de Romulus s'apprêtant à lancer son javelot contre Tatius est de la plus juvénile élégance; c'est bien ainsi que l'imagination se représente un héros. Son bouclier d'airain, dont la louve occupe l'umbo, fait au milieu de la toile un centre lumineux, où l'œil aime à se reporter. Ses jambes, d'un dessin fin et nerveux, sont aussi belles que les jambes de l'Apollon. Tatius, qui voit venir le coup, se baisse pour l'éviter; entre les deux combattants Hersilie se dresse les bras étendus, et cherche à les séparer. Sa tête, qui rappelle le type grec, semble moulée sur un marbre antique; mais les teintes fraîches et pures qui nuancent ses joues et son col lui donnent les couleurs de la vie. Quoi de plus joli que le groupe d'enfants que les jeunes mères ont apportés sur le champ de bataille pour

attendrir et désarmer la colère des guerriers? Ce tout petit, emmailloté encore, qui suce son pouce, est d'une naïveté charmante. Les jeunes écuyers qui contiennent des chevaux dans l'angle droit du tableau sont pleins de grâce et de fierté. Dans le fond, l'on aperçoit les constructions de la Rome naissante et la bataille qui se continue. Sur le ciel se détachent ces étendards composés d'une poignée de foin attachée à la hampe d'une lance et que l'univers apprendra à regarder avec terreur. Tout, dans cette remarquable composition, est pensé, étudié, cherché et poussé à la limite de perfection dont l'artiste était capable. Son effort ne peut donner davantage. Aucun détail n'est laissé au hasard; l'impérieuse volonté du peintre ne s'endort jamais. Le coloris des *Sabines* est plus clair, plus harmonieux, plus limpide et moins fatigué que le coloris des autres tableaux de David.

Léonidas aux Thermopyles est une noble composition qu'anime un souffle vraiment héroïque. Dans la gorge étroite qui doit être leur tombeau, les jeunes Spartiates dociles à la consigne se disposent à vendre chèrement leur vie. Sur le chemin qui borde le flanc de la montagne, on voit s'éloigner les esclaves, les mulets et les bagages inutiles. Au milieu du tableau, Léonidas, assis près de l'autel d'Hercule, semble se livrer à cette tranquille et mâle rêverie de l'homme qui a fait le sacrifice de lui-même et qui jette un dernier regard sur la nature qu'il ne verra plus. A droite, un Spartiate grave sur la roche avec le pommeau de son épée, l'inscription qui sera

l'épitaphe de la vaillante phalange : « Passant, va dire aux Lacédémoniens que nous sommes morts ici en obéissant à leurs ordres. » Agis dépose la couronne qu'il portait pendant le sacrifice pour se coiffer de son casque. Eurytus l'aveugle se fait conduire par un ilote et brandit sa lance. Deux jeunes Spartiates, d'une rare beauté, s'élancent pour prendre leurs armes suspendues à des branches d'arbres. Le combat va s'engager, car une sentinelle signale l'approche de l'ennemi.

L'impression de la scène est solennelle et grandiose, et la tonalité rembrunie de la couleur y ajoute encore. Cela est beau, d'une beauté sérieuse et un peu froide, comme certains morceaux de tragédie, mais ils sont rares en tout temps, les artistes qui mèneraient à bien une machine de cette importance.

Cette salle contient encore de David l'admirable *Portrait* du *pape Pie VII* et le *Bélisaire demandant l'aumône*. C'est une réduction ébauchée par Girodet et Fabre, et retouchée par le maître, du grand tableau exposé à son retour de Rome. Nous retrouverons David dans les galeries nouvellement inaugurées de l'école française.

Deux grandes toiles de forme étroite et haute accompagnent les *Sabines* et *Léonidas aux Thermopyles*. Ce sont des figures allégoriques de Gérard : *la Victoire et la Renommée* d'une part, et de l'autre *l'Histoire et la Poésie* qui tiennent les bords d'une tapisserie sur laquelle était censée peinte la *Bataille d'Austerlitz* fixée au plafond de la salle du Conseil d'État aux Tuileries. Ces figures, par la hardiesse

du jet, la science du raccourci, la légèreté des draperies volantes et la chaude énergie de la couleur, nous semblent pouvoir être placées parmi les meilleurs morceaux de l'artiste, qui rarement atteint cette largeur décorative.

La *Bataille d'Eylau*, de Gros, fait face aux *Pestiférés de Jaffa*, autre chef-d'œuvre du même artiste. En ce temps de réaction classique, où tout ce qui n'était pas grec ou romain passait pour frivole et indigne d'occuper les pinceaux d'un véritable peintre d'histoire, c'était une grande audace d'aborder les sujets modernes et de fixer sur la toile des héros vivants avec le costume et les armes qu'ils portaient. Cet honneur semblait réservé aux seuls héros du *De Viris illustribus*. Cependant les gloires contemporaines étaient assez éclatantes pour tenter un artiste. Gros se fit le peintre de cette épopée qui, sauf Homère, vaut bien l'*Iliade*. Bien qu'il eût la religion de l'antique, Gros, au fond, était un peintre moderne. Il apercevait le monde contemporain et n'avait pas besoin du recul des siècles pour sentir la beauté d'un sujet et l'en dégager. C'est une qualité rare, surtout quand celui qui la possède a le don, plus rare encore, d'idéaliser le vrai et de rendre le réel grandiose. En outre, ce qui était difficile dans le milieu où il vivait et avec le respect qu'il témoigna toujours à son maître David, Gros avait le sentiment de la couleur, de la vie, du mouvement poussé jusqu'à la fougue. C'était un génie ardent, tumultueux, effréné, quoiqu'il se reprochât ces dons comme des défauts.

Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau avant de passer la revue des troupes est une composition d'un sentiment épique et d'un effet sinistrement grandiose. Monté sur son cheval de couleur isabelle, et vêtu d'une pelisse de satin gris bordée de fourrures, qu'il portait en effet ce jour-là, l'Empereur parcourt le champ de bataille jonché de morts et de blessés. Jamais cette belle tête de César ne fut peinte d'une façon plus poétique et plus sublime. Le héros contemple avec mélancolie le spectacle sinistre qui l'entoure, et levant au ciel sa main de marbre semblable à celle d'un dieu antique, il semble, en face de cette hécatombe humaine, déplorer le prix que coûte la gloire. Des Lithuaniens embrassant sa botte implorent sa miséricorde, tandis que près de lui caracole son brillant état-major, parmi lequel piaffe Murat dans son costume théâtral. Au premier plan, des chirurgiens donnent leurs soins à des blessés à demi enfouis sous la neige, les débris de caissons et d'affûts, les cadavres et le hideux détritus de la bataille. Au fond, sous le ciel noir, s'étend la vaste pleine blanche où s'ébauche la silhouette de quelque cheval se relevant et que rayent les lignes lointaines des troupes tombées sur place. Eylau qui brûle éclaire la scène de sa torche sinistre.

Dans *les Pestiférés de Jaffa*, Gros n'a pas craint d'aborder l'horrible, cet effroi de l'art antique. Étrange sujet en ce siècle de mythologie et d'histoire choisie qu'un hôpital encombré de malades, de mourants et de morts! L'artiste a résolu ce problème d'une façon triomphante. Il existe une première

esquisse des *Pestiférés* que Gros traça sous la dictée de Denon et où il resta fidèle à la vérité prosaïque. Ce n'était qu'un procès-verbal, et le peintre, s'abandonnant à son génie, en fit une épopée ; il renversa les murs de la chambre où s'était passé le fait historique et fit voir à travers les arcades moresques percées à jour la silhouette orientale de Jaffa. La scène, ainsi élargie, lui permit de rendre sensible aux yeux la grandeur morale du sujet. Vers le milieu de la composition, le général en chef Bonaparte touche, avec cette sécurité de l'héroïsme qui a confiance en son étoile, les bubons de peste d'un matelot à moitié nu et qui s'est soulevé à l'approche du général. Berthier, Bessières, l'ordonnateur Daure, le médecin en chef Desgenettes, suivent Bonaparte effrayés de sa sublime imprudence. Un officier, attaqué d'ophtalmie et les yeux bandés, se dirige à tâtons vers ce foyer rayonnant. Dans les angles, des malades sont soignés par des Turcs. Masclet, jeune chirurgien français victime de son dévouement, soutient, mourant lui-même, un malade sur ses genoux. Des cadavres gisent çà et là sur les dalles, et des pestiférés en convalescence prennent des pains que les Arabes leur présentent. Certes, l'horreur tragique n'est diminuée en rien, mais il y a encore une certaine beauté dans cet entassement de corps expirants ou déjà morts. L'artiste accepte la laideur, mais il ne la cherche pas, et il l'idéalise dans le sens touchant ou dramatique. Son tableau est comme celui de la Peste dans Virgile, et conserve encore les nobles couleurs de l'épopée. A leur apparition, *les*

Pestiférés de Jaffa produisirent un effet immense, et le cadre de la vaste toile fut couvert par le public de palmes et de couronnes.

La scène du *Déluge*, *Endymion*, *Atala et Chactas* représentent dignement Girodet dans ce salon carré de l'école française. C'était un esprit fin, ingénieux, littéraire et poétique; il tenait la plume et le pinceau, il était savant et faisait des vers. Quoique son don le plus marqué fût la peinture, Girodet ne produisit qu'un petit nombre de toiles, mais il lisait les poètes grecs, les traduisait, les imitait et, ce qui vaut mieux, les enrichissait de dessins pleins de grâce, d'élégance et d'un pur sentiment antique; il illustra d'une foule de compositions Virgile, Anacréon, Sapho, Bion, Moschus, Racine et Ossian, ce pseudo-Homère écossais alors fort à la mode. Quoique ce soit bien réellement un peintre d'un talent sérieux et d'une science consommée dans ses compositions, l'homme de lettres perce par la recherche de la pensée et l'ingéniosité de l'arrangement. Ainsi, dans la célèbre scène du *Déluge*, l'intérêt dramatique est ménagé, calculé, gradué avec le soin que mettrait le plus habile metteur en scène au tableau final d'un acte à effet. Les eaux ont envahi la terre, seul, un rocher émerge couronné d'un arbre; à cette branche s'est attaché d'une main, avec toute l'energie du désespoir, un homme portant son père sur ses épaules; de l'autre main il tient, par le bras droit, sa femme qui presse contre son sein un enfant enveloppé d'un manteau. De la tête à demi renversée de la femme s'épanche une longue chevelure à la-

quelle se suspend un enfant plus âgé. La grappe humaine oscille misérablement au-dessus de l'abîme. Encore un effort, et l'on gagnera le sommet du plateau : ce ne sera pas le salut, car Dieu est implacable, mais ce sera un moment de trêve, un soupir de respiration dans l'horreur. O malheur! la branche ploie, se brise, et tout le groupe si laborieusement échafaudé va crouler dans le gouffre où flotte déjà, sous la transparence verte d'une vague, le corps bleuâtre d'une jeune vierge, la sœur, la fille aînée peut-être de l'homme qui sent manquer à ses doigts désespérément crispés leur frêle et dernier appui.

Nous aimons beaucoup le *Sommeil d'Endymion*. L'idéal de la beauté, chez les modernes, se porte vers la femme, et il est rare qu'un peintre de nos jours l'ait cherché dans l'expression du type viril le plus parfait. Chez les Grecs, l'idéal n'avait pas de sexe, et l'homme le représentait aussi bien que la femme. Apollon n'est pas moins beau que Vénus; Pàris peut lutter avec Hélène. Girodet, dans son *Endymion*, a fait une peinture vraiment grecque. Il a peint le beau dormeur dans sa grotte du mont Latmos, couché sur son manteau et sur une peau de tigre. Son beau corps a toutes les grâces de l'éphèbe et se déploie dans la pénombre avec la blancheur et la perfection du marbre antique le plus pur. On conçoit que la chaste Phœbé se soit éprise de ce charmant jeune homme, et descende du ciel pour le visiter. Déguisé en Zéphire et reconnaissable à ses ailes de papillon, Éros, entr'ouvrant les feuilles, donne passage à l'amoureux rayon de lune, qui s'écrase

passionnément dans une vapeur bleuâtre sur les belles lèvres et la poitrine marmoréenne du dormeur. Un chien dort dans un coin du tableau. Un arc et un carquois gisent auprès d'Endymion. Il semble, toute proportion gardée, qu'Apelle n'eût point conçu autrement ce sujet. Sur le tronc du platane qui abrite le sommeil du bien-aimé de Diane, sont écrits deux mots mystérieux, dont le premier disparaît sous l'ombre des feuilles et dont le second présente en caractères grecs le mot AER. Que signifie, dans la pensée du peintre, cette inscription énigmatique, à demi voilée d'un clair-obscur mystérieux ? nous l'ignorons.

Atala au tombeau est une œuvre presque moderne. En traitant ce sujet romantique, Girodet a gardé toute son élégante pureté. Le père Aubry soutient le corps d'Atala, dont Chactas éploré embrasse les genoux, et qu'ils descendent dans la fosse creusée sous la voûte de la grotte. Atala, de ses mains pâles, presse contre sa poitrine un crucifix de bois noir et garde dans la mort une beauté suprême. Rien de plus noble, de plus pur, de plus touchant que cette tête et ce buste caressés d'un chaste pinceau. Sur la paroi de la caverne, on lit cette inscription qui est l'épitaphe d'Atala : « J'ai passé comme la fleur, j'ai séché comme l'herbe des champs. »

Près de *la Bataille d'Eylau*, on remarque le *Marcus Sextus* de Guérin, un tableau qui eut un succès politique, car on y voulait voir une allusion au retour des émigrés. C'est un proscrit de Sylla qui rentre dans sa famille et trouve sa femme morte. Morne, il

s'assoit au rebord du lit, et sa fille, à demi affaissée à terre, pleure en embrassant les genoux de son père. Ce Marcus Sextus est un personnage imaginaire, car son nom ne se trouve pas dans l'histoire. Il symbolise la proscription et ses tristes effets, et le peintre a atteint le but qu'il se proposait. Sa composition est dramatique et touchante.

Clytemnestre présente une belle mise en scène tragique. Ce rideau de pourpre, à travers lequel tremblote la lumière d'une lampe, répand sur les meurtriers un reflet de sang d'un effet terrible et lugubre. Égisthe pousse par derrière Clytemnestre hésitante comme la pensée pousse la main. Agamemnon, roi des hommes et conducteur des peuples, dort d'une manière très noble sur son lit de repos. Balzac, dans sa *Physiologie du mariage*, souhaitait à tout époux de dormir d'une façon aussi majestueuse que le roi d'Argos. Cela ne l'empêcha pas cependant d'être tué par sa femme.

Il y a beaucoup d'élégance et de noblesse dans le *Thésée et Hippolyte*. Jamais Racine ne fut illustré d'une façon plus poétique. L'Hippolyte est tout à fait charmant pour un prince déplorable. Dans le mouvement de Phèdre, Guérin semble avoir pressenti mademoiselle Rachel.

Au-dessous de *Phèdre et Hippolyte* se trouve *l'Amour et Psyché*, de Gérard ; c'est une composition charmante et pleine d'une délicate poésie. Psyché, le bas du corps enveloppé d'une gaze transparente, reçoit avec étonnement le premier baiser de l'Amour, gracieusement penché vers elle. Cette sensation

inconnue l'agite ; elle porte les mains à son cœur ému ; la pensée, le sentiment s'éveillent dans son être jusque-là endormi, et sur son front le papillon de l'âme palpite et bat des ailes. Il est difficile de mieux rendre la beauté virginale de la première jeunesse que ne l'a fait Gérard dans cette délicieuse figure. L'Amour aussi est charmant, et ses grandes ailes d'épervier lui ôtent l'air poupin d'un Cupidon de boudoir. Avec ses formes sveltes et sa fière élégance, il rappelle bien l'Amour antique, le bel Éros grec. Ce joli groupe se détache en clair d'un fond de ciel bleu et de collines boisées ; il est regrettable que l'excessif poli de la touche donne aux chairs des tons d'ivoire et de porcelaine.

Nous avons jusqu'à présent parlé de l'école purement classique ; mais, en arrivant à Prud'hon, nous entrons dans une sphère où l'influence de David ne se fait plus sentir ; Gros lui-même la subissait. Nous nous trouvons en face d'un génie naïf et prime-sautier qui cherche l'idéal tout seul et par d'autres routes. Au milieu de son temps, Prud'hon est un fait imprévu. Il a créé une grâce nouvelle et trouvé une veine de beauté inconnue. Sa manière de comprendre l'antique diffère complètement de celle de ses contemporains. Les statues que les élèves de David dessinent avec une sécheresse sculpturale, il semble les voir au clair de lune, argentées de molles lumières, baignées d'ombres et de reflets, ondoyantes, effumées sur les contours, enveloppant et noyant leurs lignes dans une vague brume. A la mythologie de l'Empire il applique le flou du Corrège. Il a la

vapeur, le mystère, la rêverie, et aussi un divin sourire qui n'appartient qu'à lui. Mais n'allez pas croire à un talent efféminé ; Prud'hon sait, quand il le faut, être mâle, sérieux et grand.

Quoi de plus tragique que *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime ?* Sur un site sauvage, obstrué de pierres et de ronces, une lune large et pleine verse une lueur livide et semble se suspendre au ciel comme une lampe révélatrice. Argenté par ses pâles rayons, le corps de la victime gît à terre dans l'abandon de la mort, comme un autre Abel tué par un autre Caïn. Ses formes élégantes et pures, sa belle tête renversée au milieu d'un flot de cheveux font un contraste frappant avec le type ignoble, bas, presque bestial du meurtrier qui s'éloigne la main crispée sur son poignard sanglant. Le crime vient à peine d'être commis, et déjà dans le ciel, sillonnant l'air de leur essor rapide, les divinités vengeresses planent, les ailes ouvertes, les draperies volantes, prêtes à fondre sur l'assassin tremblant. L'une tient une torche dont la lueur jette un reflet rougeâtre dans la froideur du clair de lune, l'autre serre sur son cœur les balances de la loi et le glaive qui punit les coupables. La tête de la Vengeance ou de la Némésis, si ce nom antique vous plaît mieux, éclairée à demi par la torche, est un chef-d'œuvre de couleur et de modelé. Celle de la Thémis exprime une sévérité calme, une indignation sereine d'un caractère tout divin.

Quoique la scène se passe dans le monde allégorique, elle prend par la vérité de la couleur et de

l'effet un aspect de réalité surprenant. Ces larges ombres, ces reflets vagues, ces lumières pâles accrochées aux contours des objets et des figures produisent un effroi involontaire, et le frisson du meurtrier vous gagne. Nous ne savons rien de plus beau et de plus grand style dans aucune école que ces deux déesses qui glissent d'un élan si sûr et si tranquille à travers l'air bleu de la nuit, rien de plus dramatiquement sinistre que la silhouette de l'assassin et de plus touchant que la victime.

L'Assomption de la Vierge, destinée à la chapelle des Tuileries, est d'un tout autre genre. Prud'hon a voulu peindre une fête du ciel, et il a poussé l'élégance, la grâce et la fraîcheur presque jusqu'à la coquetterie profane. Un souffle amoureux soulève ce groupe charmant. On dirait une Flore ravie par les Zéphyrs, si la tête de la Vierge, à demi renversée dans la lumière céleste, n'exprimait la plus pure extase et la joie délirante d'une âme divine qui remonte vers sa patrie. Les anges qui entourent la Vierge et soutiennent ses pieds ont un charme indicible. Prud'hon, comme les Grecs pour l'Hermaphrodite, a su ondre dans leur beauté toutes les grâces du jeune homme et de la jeune fille et créer, pour ainsi dire, un troisième sexe plus parfait que les deux autres; mais au lieu d'une volupté équivoque, ces divins éphèbes n'expriment qu'une innocence caressante et dévouée. Le coloris de ce charmant tableau est un véritable bouquet de palette.

Disons un mot du magnifique *Portrait de madame Jarre*, qui pourrait tenir sa place parmi les

plus beaux de Titien, de Van Dyck et de Velasquez. C'est une brune, aux yeux de velours, dans toute la plénitude de sa beauté ; elle est vêtue d'une robe decolletée, la taille sous le sein, selon mode de l'Empire, en gaze blanche lamée d'or.

La lumière s'étale complaisamment sur une poitrine du plus admirable modelé et qui semble se gonfler au souffle de la vie, et les contours de son séduisant visage se noient dans des ombres que le Corrège seul eût pu faire aussi suaves. Prud'hon, connaissant à fond la pratique matérielle de son art, beaucoup trop négligée par les artistes de son temps, ébauchait en grisaille, revenait sur sa préparation avec des glacis, employait le blanc dans les ombres au lieu de les frotter de bitume et de jaune de Naples ; aussi ses tableaux conservent-ils leur fraîcheur, tandis que ceux de ses confrères changent de ton, verdissent dans toutes les parties ombrées et se craquèlent par l'abus des huiles siccatives. De son vivant, Prud'hon, qui appartenait « à ce pâle troupeau des talents malheureux, » dont parle Auguste Barbier dans le sonnet sur Masaccio, ne fut pas estimé comme il le méritait. Des réputations plus bruyantes occupaient la scène, mais sa réputation augmente tous les jours et son auréole devient plus lumineuse. Aujourd'hui ses moindres toiles se couvrent d'or.

Au-dessous du *Marius* de Drouais, de *l'Éducation d'Achille* de Regnault, et du *Philoctète* de Fabre, estimables peintures qu'il suffit d'indiquer, flotte, dans son immense toile, *le Radeau de la Méduse*, de Géricault. De chaque côté du chef-d'œuvre sont

placés, comme des gardes d'honneur, l'*Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, et le *Cuirassier blessé quittant le feu.*

L'*Officier de chasseurs à cheval*, exposé en 1812 sous le titre de *Portrait équestre de M. Dieudonné, lieutenant des guides de l'Empereur*, fut peint en douze jours avec la fougue, l'emportement et l'audace du génie. A l'aspect de cette peinture étrange si violente, si mouvementée, si fière de dessin et de couleur, David, effaré, s'écria : « D'où cela sort-il, je ne connais pas cette touche? » Cela sortait d'une idée nouvelle, d'un cerveau bouillonnant, auquel l'ancienne forme ne pouvait suffire et qui faisait éclater les vieux moules. Géricault avait alors vingt ans, et ses professeurs lui conseillaient charitablement d'abandonner la peinture, pour laquelle il n'était pas né. Eux cherchaient le contour et la pureté immobile, lui cherchait la vie, la passion, la couleur. Il adorait Rubens, alors proscrit, tous les violents, tous les fougueux, Michel-Ange, Rembrandt. C'était le Romantique bien avant le Romantisme. Géricault ne pouvait donc s'entendre avec l'école régnante. Son Chasseur, se retournant avec un mouvement si fier sur ce cheval à la croupe tigrée qui se cabre et dont les sabots de devant semblent battre la nuée, produisit, à son apparition, comme une sorte de stupeur. On ne savait si l'on devait admirer ou blâmer, et, dans le doute, généralement on dénigre. Mais le Chasseur avait une de ces beautés impérieuses qui commandent l'attention, et, au milieu de plusieurs critiques, il eut des partisans enthou-

siastes. L'originalité est ce qui réussit le moins en France.

Le Radeau de la Méduse, que Géricault peignit à son retour d'Italie dans le foyer du théâtre Favart, était un événement, plus que cela, une révolution. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui combien alors un pareil sujet devait choquer le public et surtout les artistes. On ne considérait comme dignes de la peinture d'histoire que les sujets de mythologie ou d'antiquité classique. L'idée d'entasser sur un radeau battu des vagues une cohue de malheureux exténués de privations, et dont les plus valides se soulevaient à peine sur des tas de mourants et de cadavres, dut paraître et parut, en effet, monstrueuse. Encore si c'eût été un naufrage homérique ou virgilien ; mais ces pauvres diables étaient modernes, réels et contemporains ; leur désastre ne remontait qu'à 1816, et le tableau qui les représentait avec toute l'horreur de la vérité paraissait au salon de 1819. Par un de ces aveuglements dont la postérité a peine à se rendre compte, quoiqu'il se renouvelle à l'apparition de chaque génie original, ce chef-d'œuvre fut généralement trouvé détestable. On ne sentit pas cette poésie poignante dans sa réalité ; on resta insensible à l'effet dramatique de ce ciel livide, de cette mer sinistrement glauque écrasant son écume sur les cadavres ballottés entre les poutres du radeau, insultant de son eau salée la soif des mourants et secouant de son épaule énorme ce frêle plancher, théâtre d'agonie et de désespoir : cette science de musculature, cette force de couleur, cette largeur

de touche, cette énergie grandiose et qui fait penser à Michel-Ange, ne soulevèrent que dédains et que réprobations. Après la mort de Géricault, arrivée en 1824, *le Radeau de la Méduse*, que les héritiers de l'artiste voulaient couper en quatre morceaux, car la grandeur de la toile en rendait le placement difficile, fut sauvé par le dévouement de M. Dreux d'Orcy et du comte de Forbin. Acquis au prix de six mille francs, ce chef-d'œuvre, gloire de l'école française, ne fut pas dépecé et rayonne, admiré de tous maintenant, sur son large pan de muraille.

Il serait injuste de quitter cette salle sans accorder un mot d'éloge au talent si fin, si gracieux et si français de madame Vigée-Lebrun, qui s'exprime par deux charmants portraits.

Si nous ne disons rien des *Chevaux de halage* de Decamps, c'est que nous attendons que cet artiste soit représenté au Musée par un tableau important, *la Défaite des Cimbres*, par exemple, *le Bazar de Smyrne* ou *le Supplice des crochets*.

II

GALERIE D'APOLLON.

Traversons à présent la galerie d'Apollon pour nous rendre au Salon carré, où se trouvent réunis les chefs-d'œuvre de toutes les écoles. C'est une magnifique galerie admirablement restaurée, dont

le milieu est rempli par des vitrines renfermant des vases d'argent, des coupes d'or, des onyx, des jades, des bijoux, des émaux et tous ces joyaux où le travail dépasse encore la matière quelque précieuse qu'elle soit. Vous reconnaîtrez là les modèles que Blaise Desgoffes sait rendre avec une si merveilleuse illusion. Des portraits de peintres, de sculpteurs, d'architectes, exécutés aux Gobelins en tapisserie, décorent les murailles encastrés dans de riches ornements. Quand vous serez au milieu de la galerie, n'oubliez pas de relever la tète, et vous serez ébloui par un splendide plafond d'Eugène Delacroix. *Apollon purgeant la terre des monstres qui grouillent dans le limon primitif*. Le dieu s'élançant sur son char d'or traîné par des chevaux ardents comme le feu, étincelants comme la lumière, se penche et crible de ses flèches les créations difformes, avortements de la nature encore malhabile, qui se tordent hideusement dans les convulsions de l'agonie. Sa sœur Diane l'aide à cette besogne divine de faire succéder la lumière à l'ombre, l'harmonie au chaos, la beauté à la laideur. Le chœur des dieux bienfaisants se joint à lui, et les génies du mal se précipitent dans l'abîme. Admirez au premier plan cette nymphe vue de dos, auprès de laquelle se roule une panthère, et vous verrez que pour la couleur, la France n'a plus rien à envier à l'Italie, à la Flandre ni à l'Espagne. Delacroix, dans cette grande page où se déploie à l'aise son talent fougueux, montre une entente de la peinture décorative que nul n'a surpassée. Impossible, tout en conservant son génie propre, de mieux se

conformer au style de la galerie et de l'époque. On dirait un Lebrun flamboyant et romantique.

III

SALON CARRÉ.

Dans cette vaste et magnifique salle revêtue d'une tapisserie sombre, de couleur tannée, imitant le cuir de Cordoue, entourée de cadres d'ébène, et à laquelle on ne saurait reprocher que sa grande élévation, qui fait tomber le jour d'un peu trop haut sur les toiles, se trouve réunie la plus glorieuse réunion de peintres qui puisse se voir au monde : Léonard de Vinci, Pérugin, Raphaël, André del Sarto, Corrège, Sébastien del Piombo, Giorgione, Paul Véronèse, Titien, Tintoret, Guerchin, le Guide, Francia, Ghirlandajo, Van Eyck, Antonello de Messine, Murillo, Ribera, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Claude Lorrain, Poussin, Le Sueur, Jouvenet, Philippe de Champagne, Rigaud, Gaspar Netscher, Metsu, Ostade, Gérard Dow, et quelques autres encore dont les noms formeraient litanie; il n'y manque que Velasquez, à qui l'on aurait bien dû garder un coin dans ce radieux cénacle de la peinture, pour sa petite *Infante Marguerite.* Une tribune où le grand don Diego Velasquez de Silva n'est pas représenté semblera toujours incomplète.

Quand nous pénétrons dans ce sanctuaire de l'art, au milieu duquel s'élève aujourd'hui une élégante

statue de Diane, à la place même qu'occupait autrefois une table recouverte d'une peinture, notre premier mouvement est toujours d'aller contempler, avant toute choses, *la Joconde* de Léonard de Vinci, le miracle de la peinture, l'œuvre où, selon nous, l'art a le plus approché de la perfection.

Notre admiration et notre amour pour cette divine Monna Lisa del Giocondo ne datent pas d'hier, et bien des passions pour des êtres réels ont duré moins longtemps. Il y a une douzaine d'années que nous écrivions ces lignes un peu trop enthousiastes peut-être, mais qui rendent fidèlement notre impression :

« *La Joconde!* Sphinx de beauté qui souris si mystérieusement dans le cadre de Léonard de Vinci et sembles proposer à l'admiration des siècles une énigme qu'ils n'ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi! Oh! en effet, qui n'est resté accoudé de longues heures devant cette tête baignée de demi-teintes crépusculaires, enveloppée de crêpes transparents et dont les traits, mélodieusement noyés dans une vapeur violette, apparaissent comme une création du Rêve à travers la gaze noire du Sommeil? De quelle planète est tombé, au milieu d'un paysage d'azur, cet être étrange avec son regard qui promet des voluptés inconnues et son expression divinement ironique? Léonard de Vinci imprime à ses figures un tel cachet de supériorité, qu'on se sent troublé en leur présence. Les pénombres de leurs yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les inflexions de

leurs lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines. Quelle fixité inquiétante et quel sardonisme surhumain dans ces prunelles sombres, dans ces lèvres onduleuses comme l'arc de l'Amour après qu'il a décoché le trait! Ne dirait-on pas que la Joconde est l'Isis d'une religion cryptique qui, se croyant seule, entr'ouvre les plis de son voile, dût l'imprudent qui la surprendrait devenir fou et mourir? Jamais l'idéal féminin n'a revêtu de formes plus inéluctablement séduisantes. Croyez que si don Juan avait rencontré la Monna Lisa, il se serait épargné la peine d'écrire sur sa liste trois mille noms de femmes; il n'en aurait tracé qu'un, et les ailes de son désir eussent refusé de le porter plus loin. Elles se seraient fondues et déplumées au soleil noir de ces prunelles. »

Nous l'avons revue depuis bien des fois, cette adorable Joconde, et notre déclaration d'amour ne nous paraît pas trop brûlante. Elle est toujours là, souriant avec une moqueuse volupté à ses innombrables amants. Sur son front repose cette sérénité d'une femme sûre d'être éternellement belle, et qui se sent supérieure à l'idéal de tous les poètes et de tous les artistes.

Le divin Léonard mit quatre ans à faire ce portrait, qu'il ne pouvait se décider à quitter, et qu'il ne considéra jamais comme fini; pendant les séances, des musiciens exécutaient des morceaux pour égayer le beau modèle et empêcher ses traits charmants de prendre un air d'ennui ou de fatigue.

Doit-on regretter que le noir particulier qu'employait Léonard, et dont il était l'inventeur, ait prévalu dans les teintes de la Monna Lisa et leur ait donné cette délicieuse harmonie violâtre, cette tonalité abstraite qui est comme le coloris de l'idéal ? Nous ne le pensons pas. Maintenant, le mystère s'ajoute au charme, et le tableau, dans sa fraîcheur, était peut-être moins séduisant.

Quelle suavité divine, quelle délicatesse céleste dans *la Vierge et sainte Anne !* Avec une familiarité charmante, la Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, se penche tendrement vers le petit Jésus, qui joue avec un agneau. C'est comme une douce chaîne de protection qui descend de la vieillesse jusqu'à l'enfance, et de l'enfance à l'innocente animalité. La tête de sainte Anne est charmante. Jamais vieille femme ne fut représentée d'une façon plus aimable par le pinceau d'un artiste. Les outrages du temps se sont pour elle changés en caresses. Ses belles rides sont pleines de grâce. La Vierge a un type tout particulier à Léonard ; elle est douce, tendre, souriante et comme pénétrée d'une joie secrète qui rayonne lumineusement autour d'elle. Elle est si angélique et si féminine, si virginale et si maternelle à la fois ! Son beau corps, dans cette position penchée, prend de si souples inflexions sous ses chastes draperies, qu'on dirait un pur marbre grec ployé par la fantaisie du peintre ; l'illusion est permise quand on voit ce bout de pied aux doigts élégants et sveltes, semblable à un pied de déesse antique, sortir du dernier pli de la robe. L'enfant Jésus

a toutes les grâces de l'enfance, que nul ne sut rendre comme Léonard de Vinci. Et cette scène d'une cordialité si humaine, si familiale et si tendre, tout en restant divine, se passe au milieu d'une belle et riante campagne aux lointains azurés et bordés de ces montagnes bleuâtres dont Léonard de Vinci aimait les anfractuosités et les déchirures bizarres. Le coloris de ce merveilleux tableau n'a pas poussé au noir, comme les autres toiles de l'artiste, il est resté blond, ambré et d'une vaghezza délicieuse.

Léonard de Vinci est le peintre rare, délicat, fin jusqu'à la subtilité, plein d'une grâce mystérieuse qui plaît surtout aux raffinés; mais quand il le veut, il est grand, noble, profond, pathétique, comme le prouve sa sublime fresque de *la Cène,* hélas! à demi effacée, ombre d'un chef-d'œuvre qui fait pâlir tous les chefs-d'œuvre. Étonnante organisation, Léonard savait tout, devinait tout; il était peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, musicien, poète. Et dans ses manuscrits, écrits à l'envers, car toujours une pointe de singularité se mêle aux actions de Léonard, la plupart des découvertes modernes se trouvent pressenties; de ces esprits encyclopédiques de la Renaissance il fut un des premiers et resta le plus grand. Le Musée possède encore quatre tableaux de ce divin maître que nous allons retrouver tout à l'heure.

Après Léonard, on ne peut parler que de Raphaël: lui seul est assez pur, assez noble, assez élevé pour que la transition ne soit pas brusque. Bien que sa vie ait été trop courte, Raphaël a parcouru tout le cycle de l'art. Ses trois manières résument toutes

les phases possibles de la peinture. Il part du Pérugin avec le *Sposalizio*, et arrive presque à Lebrun avec la *Bataille de Constantin*. De la naïveté gothique il parvient, en quelques années, à ce faîte de l'art, à cette perfection absolue après laquelle il n'y a plus que décadence. Sans doute, Raphaël fut merveilleusement doué. Il eut le génie, la beauté, le bonheur, un caractère aimable et charmant qui rendait tout aisé. Mais sa qualité suprême, c'était l'harmonie résultant de la facilité qu'il avait de fondre dans son talent tout ce qui lui semblait beau avec une justesse de proportion étonnante. Quelques salles des bains de Titus, quelques statues découvertes lui donnèrent le sens de l'antiquité, qu'il s'appropria sans le moindre effort. Une portière soulevée par Bramante dans la Sixtine lui suffit pour ajouter à sa grâce naturelle la fierté et la vigueur de Michel-Ange.

Saint Michel terrassant le démon occupe à l'angle du salon, sur un panneau encadré d'ébène, une place qu'on pourrait regarder comme une place d'honneur, s'il y en avait dans une tribune où chaque toile est un chef-d'œuvre. Cette composition si simple et si belle montre combien Raphaël était naturellement sublime et comme d'un essor facile il arrivait aux plus hautes sublimités de l'art. L'Archange guerrier, recouvert d'une cuirasse de fer et d'or pour rendre sensible aux yeux sa puissance, car il n'a pas besoin d'armure, descend des régions célestes les ailes à demi ouvertes comme un oiseau qui va s'abattre ; son écharpe vole derrière lui à plis palpitants et même cette écharpe a trois bouts, sin-

gularité piquante qui échappe d'abord à l'œil et dont le raisonnement seul se rend compte ; son pied, d'une élégance divine, habitué à fouler la lumière, effleure à peine l'épaule du démon renversé à terre et se tordant avec les efforts d'une rage impuissante. L'Archange abaisse la pointe de sa lance sur son ennemi ; mais ce n'est qu'un signe de triomphe : la lutte était terminée avant d'être commencée. Il serait impossible de rendre avec une noblesse plus idéale que ne l'a fait Raphaël, la sérénité distraite et un peu dédaigneuse de l'Archange exécutant l'ordre de Dieu sur l'ange rebelle, autrefois son compagnon de gloire. Outre le sens légendaire de la scène représentée, il semble que l'artiste ait voulu figurer l'éternelle beauté repoussant dans l'abîme la laideur en révolte contre l'harmonie suprême. Dans ce bel ange si pur, si doux et si fier pourtant, nous entrevoyons Raphaël lui-même repoussant les formes triviales et grimaçantes. Quelle légèreté aérienne, quelle force délicate, venant de la volonté plutôt que des muscles, quelle élégance surnaturelle dans cette figure volante, qui n'a rien de vaporeux cependant, et dont le dessin s'accuse avec une fermeté presque sculpturale ! elle plane par l'impulsion de son propre mouvement, par le jet irrésistible de son contour. Cette œuvre merveilleuse est signée non pas dans un coin du tableau, mais sur le bord même du vêtement de l'Archange. On lit l'inscription suivante : *Raphaël Urbinas, pingebat, M. D. XVIII.* On dirait que le peintre a voulu lier son nom à son œuvre d'une façon indélébile.

Un tableau que Raphaël peignit à la même époque et qui était destiné à la reine, comme le *Saint Michel* était destiné à François Ier, ne lui cède pas en beauté. C'est la *Sainte Famille*. Raphaël, alors arrivé à l'apogée de son talent, n'a rien produit de plus parfait ; la peinture n'est pas allée au delà, et il est douteux qu'elle puisse jamais dépasser cette limite suprême, où les moyens humains font défaut au génie pour exprimer un idéal supérieur.

Toute la composition est équilibrée sur un rythme savant, harmonieux comme de la musique, et les lignes s'y combinent, s'y répondent en formant les plus heureuses oppositions. La beauté du dessin, la noblesse des types, la pureté des contours, le beau jet et le grand goût des draperies n'ont rien à envier à la statuaire grecque. Dans ce chef-d'œuvre, le spiritualisme chrétien idéalise la perfection plastique. Ce ne sont pas seulement de beaux corps que nous avons sous les yeux, ce sont des âmes célestes. Raphaël les créait à son image.

L'enfant Jésus s'élance de son berceau dans les bras de la Vierge assise à droite et penchée vers lui avec une gracieuse complaisance maternelle. Saint Jean, présenté par sainte Élisabeth assise à gauche, adore l'enfant-Dieu. Un ange, d'une élégance divine, répand des fleurs sur la Vierge comme pour se conformer au vers de Virgile : « *Manibus date lilia plenis.* » Un second ange se prosterne, et saint Joseph regarde cette scène d'un air majestueux et tranquille.

Personne n'a su comme Raphaël donner à la mère

de Jésus cette beauté à la fois idéale et réelle, virginale et féminine, cette pureté de regard, ce sourire charmant qui est le sourire de l'âme, plus encore que celui des lèvres. Il a fixé à jamais le type de la Madone, et c'est toujours avec les traits d'une Vierge de Raphaël que l'idée de « Marie pleine de grâce » se présente au dévot, au poète, à l'artiste. Il lui a ôté la tristesse, la souffrance et la laideur du moyen âge ; il l'a revêtue de toutes les délicieuses perfections que lui prêtent les litanies : Étoile du matin, Rose mystique, Porte d'ivoire, et il en fait l'idéal de la beauté moderne, comme la Vénus était l'idéal de la beauté antique.

Nous parlons ici de la Madone telle que le peintre d'Urbin la comprenait dans les derniers temps de sa vie, au sommet de sa troisième manière. Dans sa seconde et sa première manière, lorsqu'il se souvient encore des leçons du Pérugin, Raphaël représente la Vierge d'une façon plus naïve, plus timide, non moins charmante, qui se sent encore un peu du style gothique. Il la place dans des paysages ornés de villes et de fabriques qui n'ont rien de commun avec la Judée, et sur le ciel clair, il profile de petits arbres grêles, au feuillé sobre et rare. La *Belle Jardinière,* c'est le nom qu'on donne à cette charmante composition, qui réunit la Vierge, saint Jean et l'enfant Jésus dans un petit cadre cintré par le haut, n'est pas drapée à l'antique comme la Vierge de la *Sainte Famille.* Elle a un corsage rouge, bordé de noir, comme une simple contadina ; elle est aussi plus jeune fille et moins femme. Ses traits, d'une

délicatesse et d'une pureté exquises, ont une grâce tout ingénue. On sent moins chez elle la Dame du paradis, la Reine des anges, et la mortelle qui, malgré son humilité, a la conscience d'avoir enfanté un Dieu. C'est autant la sœur aînée de Jésus qui le surveille et le fait jouer avec un petit camarade, que la mère de l'enfant divin. Saint Jean, agenouillé, présente à Jésus une frêle croix de jonc, image de la croix du Calvaire ; ce n'est qu'un jouet maintenant, plus tard, ce sera l'instrument du supplice : mais personne n'y pense dans le groupe heureux et candide.

Avec quelle grâce tendre, *la Vierge au voile* exprime l'adoration maternelle ! La sainte Vierge, la tête ceinte d'un léger diadème, s'agenouille devant l'enfant Jésus endormi sur un coussin ; elle soulève d'une main émue le voile qui le couvre et le fait voir au petit saint Jean agenouillé près d'elle. C'est peut-être ce tableau qui a fait naître l'expression populaire : « Il dort comme un enfant Jésus ! » Quel abandon, quelle molle souplesse dans ce corps de bambin potelé et troué de fossettes, qui repose sous l'œil de sa mère ! Il semble qu'on voie perler sur sa peau satinée la douce moiteur du sommeil ! Quel profil divinement pur que celui de la Vierge, quelle naïveté dans celui de saint Jean, qui joint ses menottes et prie tout extasié ! Cette Vierge au diadème, sans être tout à fait encore la *Vierge à la chaise* ou la *Madone de la sainte famille* n'a plus la simplicité rustique de la *Belle Jardinière*.

Regardez encore, dans le Salon carré, deux petits tableaux de Raphaël appartenant à sa première ma-

nière toute charmante et se ressentant encore de la naïveté de l'art avant la Renaissance. Le *Saint Michel combattant un dragon* qui s'enroule autour de sa jambe, au milieu de monstres chimériques, de ruines en flammes et de diables torturant des damnés, a l'air, ainsi que le *Saint Georges frappant de son cimeterre l'Endriague* qu'il a déjà percé de sa lance, d'une merveilleuse miniature détachée d'un roman de chevalerie et représentant un paladin menant à bien une aventure, malgré les maléfices d'un nécromancien. Nous retrouverons Raphaël dans une autre galerie, non moins riche en chefs-d'œuvre que le Salon carré. Le Louvre possède plusieurs cadres authentiques de cet incomparable artiste.

Après la grâce chaste de Raphaël, on peut admirer la grâce voluptueuse du Corrège, qui créa tout un monde charmant de formes ondoyantes, de divins sourires, de lumières argentées, d'ombres transparentes et de reflets magiques. Corrège, s'il n'inventa pas absolument le clair-obscur, en tira du moins des harmonies nouvelles et des effets inconnus. Son entente du raccourci et de la perspective des corps lui permet, par l'inattendu des aspects, les courbes imprimées aux lignes, les têtes qui plafonnent ou se penchent en avant, les poses hardiment projetées, de changer l'aspect habituel des figures et des groupes, car ce gracieux, ce délicat, ce tendre est aussi un homme d'une science profonde ; il possède la force comme il possède la grâce, et les Apôtres géants au dôme de Parme sont là pour le prouver. Personne, pas même Michel-Ange, dont le *Jugement*

dernier est postérieur en date, n'a dessiné d'un style plus grand et plus fier. De plus, ce dessin est enveloppé d'une couleur admirable. Corrège est peut-être le plus original des peintres. Il se forma tout seul et tira tout de lui-même. Quelques recherches qu'on ait faites, on n'a pu retrouver avec certitude le nom d'aucun de ses maîtres, et il ne paraît pas qu'il soit jamais sorti de son pays natal. Ses prétendus voyages à Rome, à Venise, à Florence, ne sont rien moins que prouvés. Il ne doit rien qu'à son génie et à la nature, qui l'avait si heureusement doué. Cette perfection, il l'acquit tout de suite et comme sans effort. A vingt ans à peine, il était déjà en possession complète de son talent. A peine si, dans ses deux ou trois premiers tableaux, on aperçoit quelque sécheresse et quelque symétrie qui les rattachent à l'école antérieure. Comme Raphaël, dans une vie assez courte, il parcourut le cycle tout entier de l'art, avec cette différence qu'il travaillait seul et n'avait pas, pour prêter des mains à sa pensée, une armée d'élèves enthousiastes et respectueux, pour la plupart grands peintres eux-mêmes. Sans avoir été pauvre, comme le racontent des biographes, plus amis du pathétique que du vrai, il n'eut pas cette vie éclatante, bienheureuse, protégée des dieux et des hommes, qui fut la récompense de l'ange d'Urbin. Quoiqu'il n'épargnât rien pour en éterniser la durée, qu'il employât les couleurs les plus chères, les toiles et les panneaux les plus soigneusement préparés, ses chefs-d'œuvre, de son vivant, furent payés des prix relativement médiocres.

Mais la postérité, séduite par le charme enivrant de ses vierges et de ses nymphes, lui a donné un trône d'ivoire parmi les Dieux de l'Art dans l'Olympe de la peinture.

Le musée du Louvre n'est pas si riche en Corrège que la galerie de Dresde; mais les deux qu'il possède sont de première beauté et peuvent compter comme des diamants dans l'écrin du maître. L'un est profane, l'autre est sacré, et chacun montre le génie de l'artiste sous une face particulière. Qui ne connaît l'*Antiope* et le *Mariage mystique de sainte Catherine?*

Antiope, nonchalamment couchée sur une draperie bleue, un bras arrondi au-dessus de la tête, dort sans se douter que le secret de ses charmes est trahi, et que Jupiter, sous la forme d'un satyre, mais conservant encore, malgré ce déguisement, sa majestueuse beauté d'Olympien, a soulevé le voile qui les cachait d'une main libertine et curieuse. Penché vers la nymphe, le dieu contemple ce beau corps assoupli par l'abandon du sommeil. Dans sa blancheur tiède et blonde, baignée de demi-teintes, qui en noient les contours et lui donnent les rondeurs de la vie, sous ce torse d'une grâce si molle et si tendre, on sent pourtant les détails d'anatomie perdus dans la masse par une science qui se dissimule sous le charme; car il ne faut pas oublier que Corrège est, avec Michel-Ange, un des plus savants dessinateurs du monde. Aux pieds de l'Antiope, l'Amour, ayant près de lui son carquois, fait semblant de dormir, couché sur le gazon, dans une

pose d'insouciance enfantine; mais croyez bien qu'il ne dort que d'un œil, voit tout le manège et le favorise. Un riche paysage, étouffé et sourd, avec des tons de velours fauve, sert de fond à cette voluptueuse scène mythologique, et fait admirablement ressortir la blancheur dorée de l'Antiope, foyer de lumière du tableau. Bien qu'elle ait la beauté d'une nymphe, Antiope reste une femme. Ce n'est pas un morceau de marbre coloré; elle vit, elle palpite, et le gonflement de la respiration soulève sa souple poitrine.

Corrège donne à ses têtes de femmes ou de vierges une grâce presque enfantine, et, chez lui, les têtes, plus jeunes que les corps arrivés à tout leur développement de beauté, gardent un air d'innocence et d'étonnement candide. Rien de plus piquant que ce contraste, ménagé d'ailleurs avec un art infini. Dans le *Mariage de sainte Catherine*, la Vierge a cette fleur d'extrême jeunesse et la sainte n'est guère plus âgée. Cette charmante composition présente les lignes les plus gracieuses! L'enfant Jésus est assis sur les genoux de sa mère, qui lui fait mettre l'anneau au doigt de sainte Catherine. Cela forme le plus délicieux bouquet de mains que jamais peintre ait groupé au centre d'un tableau. On dirait qu'elles sont faites de la pulpe des lis, tant elles sont pures, délicates et nobles avec leurs doigts amincis en fuseaux et relevés du bout. L'expression d'extase amoureuse de la sainte, qui épouse de toute son âme et pour l'éternité l'insouciant bambino, est admirablement rendue. Derrière la sainte se tient debout

un saint Sébastien, d'une beauté merveilleuse, et à qui les flèches, symbole de son martyre, qu'il tient à la main, donnent une apparence d'Amour.

Dans le fond, on aperçoit des scènes qui représentent le martyre de la sainte et du saint. Mais ces épisodes, qu'autorisait encore l'usage admettant alors des sujets doubles ou triples sur la même toile, sont de petites dimensions, esquissés légèrement, noyés d'ombres et traités de manière à ne pas distraire l'attention du sujet principal. Pour les voir, il faut les chercher bien loin, au dernier plan, et l'œil, amoureusement attaché sur les figures délicieuses de la Vierge, de sainte Catherine et de l'enfant Jésus, ne s'en détourne pas volontiers.

Sous le léger voile d'ambre que le temps a jeté sur le tableau, on sent une fraîcheur argentée, des reflets bleuis, des tons de nacre, et toute cette gamme de nuances charmantes endormies dans le mystère du clair-obscur, où Corrège est resté sans rival.

Au-dessus de l'*Antiope*, la *Déjanire* du Guide traverse le fleuve debout sur le dos du centaure Nessus.

Nous avons commencé par Léonard de Vinci, Raphaël et Corrège. Mais, nous en sommes bien sûr, vos yeux, tout en contemplant les précieuses merveilles que nous décrivons, se tournent malgré eux vers l'immense toile de Paul Véronèse, qui représente les *Noces de Cana*. Dès qu'on entre dans le Salon carré, les regards sont impérieusement attirés par cette magnifique composition, qui, comme

ordonnance, arrangement et couleur, est le dernier mot de la peinture d'apparat. Le génie de Venise respire tout entier dans ce splendide chef-d'œuvre, avec son insouciance cosmopolite, son mélange de tous les costumes, son amour du faste, son goût théâtral et décoratif, sa passion de lumière et d'éclat. Aucun tableau n'est plus profondément vénitien que les *Noces de Cana*, qui, par un volontaire anachronisme, ne se passent pas en Judée, dans quelque pauvre maison blanchie à la chaux, mais sur le bord du Grand-Canal ou de la Brenta, dans la villa de marbre de quelque magnifique seigneur de la sérénissime République, dont le nom est inscrit au livre d'or, un Foscari, un Loredan, un Vendramin, ou quelqu'un de ceux-là, dont Titien et Pàris Bordone nous ont laissé les portraits. Il s'agissait de déployer, autour d'un vaste festin, au milieu d'une architecture élégante et grandiose, tout un monde bariolé de types et de costumes, de faire briller les orfrois des brocarts, miroiter les cassures du velours et du satin, et surtout de montrer la force, la santé et la joie de vivre dans des visages radieux, exempts d'inquiétudes, et des corps robustement superbes. Quant au sujet religieux, le peintre ne s'en est pas beaucoup plus préoccupé que le spectateur n'y pense devant son tableau. Il est bien vrai qu'au milieu de la table, disposée en fer à cheval, on aperçoit le Christ et sa divine mère, reconnaissables à leurs auréoles et à leurs habits, qui ne sont pas tout à fait à la dernière mode vénitienne; même le Christ fait le signe qui doit opérer le miracle et changer l'eau en vin,

et des serviteurs versent dans de grandes amphores, magnifiquement sculptées, la fade boisson transmuée en généreux breuvage. Mais à qui fera-t-on croire que ce somptueux palais, aux colonnes de marbre et de porphyre, aux riches balustrades découpant leur blancheur sur l'azur, ait une cave si pauvrement montée? Les vins d'Espagne, de Chypre, de Samos doivent remplir les celliers. Mais qu'importe tout cela! il s'agit de donner aux yeux la fête la plus splendide que puisse réaliser la palette, et, certes, le thème que s'est posé l'artiste est bien rempli. C'est le plaisir de la peinture en elle-même poussé à sa dernière puissance, en dehors de l'idée, du sujet et de la vérité historique. On est charmé, étonné, ravi par des moyens purement pittoresques, par la beauté du ton, par l'accord des nuances, par l'équilibre des formes. Certaines musiques de Rossini nous ont produit le même plaisir d'art pur que les tableaux de Paul Véronèse. Elles enchantent par la beauté propre de la mélodie, indépendamment de toute pensée, de toute passion et de tout drame. C'est une jouissance de dilettante, et aucun peuple ne le fut plus que le peuple vénitien.

Dans cette gigantesque composition, une des plus grandes que la peinture ait entreprises, Paul Véronèse a introduit les portraits d'un grand nombre de personnages contemporains célèbres. Une tradition écrite, conservée dans le couvent de Saint-Georges-Majeur, où les *Noces de Cana* étaient primitivement placées, et communiquée à Zanetti, en indique les noms, comme une de ces *clefs* qui servaient à

ouvrir le secret des *Caractères* de La Bruyère. Selon cette clef, l'époux, assis à gauche de la table, serait don Alphonse d'Avalos, marquis du Guast. Un nègre, debout de l'autre côté, lui offre une coupe du vin miraculeux. La jeune femme, placée à côté du marquis, représenterait Éléonore d'Autriche, reine de France. Derrière elle, un fou, bizarrement coiffé du bonnet à grelots, passe la tête entre deux colonnes. Tout près de la jeune femme, on voit François Ier ; ensuite vient la reine d'Angleterre, Marie, vêtue d'une robe jaune. Plus loin, Soliman Ier, empereur des Turcs, ne paraît nullement surpris de se trouver aux noces de Cana, à quelques pas de Jésus-Christ ; il a, du reste, à qui parler. Un prince nègre, descendant sans doute du roi mage abyssinien ou du Prêtre-Jean, parle à des serviteurs, tandis que Vittoria Colonna, marquise de Pescaire, mâchonne le bout d'un cure-dent ; et, à l'angle, en retour de la table, l'empereur Charles-Quint, sans souci de la chronologie, porte tranquillement au col l'ordre de la Toison-d'Or.

Profitant de l'espace laissé libre au milieu du tableau par les trois pans du fer à cheval, Véronèse s'y est représenté avec ses amis jouant de divers instruments. Le musicien qui joue de la viole, vêtu d'une sorte de dalmatique en damas blanc, c'est l'artiste lui-même, Paolo Caliari ; derrière lui, Tintoret l'accompagne ; le Titien joue de la basse, et le vieux Bassan, de la flûte. Cet élégant personnage, qui tient une coupe remplie de vin et semble porter une santé, c'est Benedetto Caliari, frère de Paolo.

Sur la plate-forme qui borde la balustrade, s'agite tout un monde de serviteurs portant des plats, allant chercher des vaisselles et des aiguières à d'immenses dressoirs qu'on entrevoit à travers les colonnes. Des curieux se suspendent aux saillies de l'architecture ; il y en a jusque sur le campanile, dont la blancheur tranche sur l'azur léger de ce ciel vaguement traversé de nuages laiteux et qu'on ne voit qu'à Venise ou à Constantinople, véritable ciel fait à souhait pour ce pays de coloristes. Plusieurs grands chiens, de cette race qu'affectionne Paul Véronèse, et qu'il introduit dans tous ses tableaux comme une sorte de signature, achèvent d'animer cette colossale composition, tumultueusement calme, comme toute fête bien ordonnée. Un gros chat, les quatre pattes appuyées contre une amphore, se roule et se frotte voluptueusement le dos, dans le coin, à droite.

Outre la constitution solide du dessin. l'éclat et l'harmonie de la couleur, que les années et les restaurations n'ont pu éteindre, ce qui fait le mérite de cette vaste machine, c'est que l'œil la saisit d'un seul coup. Il n'y a point plusieurs foyers de composition, comme cela arrive souvent dans les toiles d'une dimension extraordinaire. Les groupes s'enchaînent si bien par des rappels de tons ou de lignes, qu'aucun d'eux ne se détache de l'ensemble d'une façon nuisible au reste. Malgré toute cette foule, il n'y a pas confusion. Chaque personnage a bien son terrain sous ses pieds, et l'on y irait sans embarras du bord du cadre jusqu'au fond du tableau.

Cette merveille de la peinture n'a pas été payée

bien cher. Paul Véronèse reçut des moines, pour lesquels il l'exécuta, du 6 juin 1562 au 8 septembre 1563, la somme convenue de trois cent vingt-quatre ducats d'argent, outre les dépenses de bouche et un tonneau de vin. Ce qui représente six mille francs à peine à la valeur que l'argent a aujourd'hui. Que diraient de ce prix si modique les artistes modernes, qui ne lâchent pas le plus mince tableautin à moins de quinze ou vingt mille francs, et encore se regardent comme méconnus par un siècle ingrat !

En face des *Noces de Cana* est placé le *Repas chez Simon le pharisien*, autre immense toile qui, sans avoir l'importance de la première, n'en est pas moins une magnifique peinture. Outre ces deux repas, Paul Véronèse en peignit encore deux autres : le *Repas de Lévi*, qui se trouvait placé dans le réfectoire des religieux de Saints-Jean-et-Paul, et le *Repas chez Simon le lépreux*, pour le réfectoire des religieux de Saint-Sébastien, à Venise. Ces quatre cènes, merveilleuses agapes de la peinture, se rencontrèrent ensemble à Paris, en l'an VII et VIII. Prodigieux spectacle dont on ne voit pas que l'art de cette époque ait beaucoup profité sous le rapport de la couleur.

La Madeleine, prosternée plutôt qu'agenouillée, dans une pose d'amoureuse adoration, essuie, avec son opulente chevelure, d'un blond vénitien, les pieds du Christ, placé à l'angle de la table, et qu'elle vient d'oindre de myrrhe et de cinname. Debout à une autre table, Judas se lève et semble reprocher

à la belle pénitente cette profusion, dont le prix serait mieux employé en aumônes. Le Christ, d'un geste doux et majestueux, protège l'humble et tendre femme, qui suit les mouvements de son cœur, contre l'invective de l'avare apôtre. La scène se passe sous un portique circulaire, dont les entre-colonnements laissent apercevoir au loin de riches architectures. Aux deux tables sont assis les apôtres et différents personnages de la famille de Simon ou invités par lui. On dirait, à leur air de patriciens de Venise, des membres du conseil des Dix. Car, peu préoccupé d'archéologie, Paul Véronèse ne va pas fouiller dans le vestiaire des siècles pour habiller ses personnages. Il lui suffit que les étoffes soient riches de couleur et fassent de beaux plis. Si une tête a du caractère, bien que ne se rapportant pas au sujet, il la copie, aimant mieux être humain qu'historique et préférant la vérité à l'exactitude. Regardez la femme montée sur les patins de bois et s'appuyant contre la colonne, à la gauche du spectateur : quelle aisance de mouvement, quel jet libre et spontané, quel accent de nature ! De celle-là on peut bien dire qu'elle est dessinée et peinte d'après le vif, *ad vivum*. Ces choses ne s'inventent pas.

Le *Jupiter foudroyant les Crimes*, qui se trouve aussi dans le Salon carré, montre le génie de Paul Véronèse sous une forme nouvelle. Ce n'est plus ici seulement un merveilleux peintre d'apparat, déployant pour la fête des yeux de grandioses ordonnances revêtues des plus belles couleurs qu'ait jamais fournies la magique palette de Venise, c'est

un artiste d'une science profonde abordant avec aisance les raccourcis les plus audacieux, dessinant le corps humain dans ses aspects les moins prévus, avec un style, une beauté et une couleur qui ne redoutent aucune comparaison.

Ce tableau, qui est un plafond, fut primitivement placé dans la chambre du conseil des Dix, au palais ducal, et l'allégorie qu'il représente s'expliquait d'elle-même. Jupiter, irrité des crimes de la terre, descend des sommets de l'Olympe, son noir sourcil froncé et secouant de sa puissante main une flamboyante poignée de foudres. Rien de plus noble, de plus majestueux, de plus homériquement antique que la figure du dieu. Au-dessous de lui un Génie, planant les ailes ouvertes et tenant un livre où sont écrites les décisions de l'éternelle justice, chasse à coups de fouet les Crimes, qui se précipitent avec un effarement tumultueux. Sa chevelure blonde se déroule en longues boucles soulevées par l'impétuosité de son vol. On dirait la descente de Phébus-Apollon au commencement de l'*Iliade*. Les crimes sont la Rébellion, la Trahison, la Luxure et la Concussion, punis par le conseil des Dix, et Paul Véronèse les a caractérisés d'une manière ingénieuse et poétique sans tomber pour cela dans la laideur. En peinture surtout, les monstres « par l'art embellis » doivent plaire aux yeux, et c'est là un précepte qu'un peintre vénitien n'oubliera jamais. Paul Véronèse peignit ce magnifique plafond après un voyage à Rome, où il vit l'antique et Michel-Ange. Un artiste, quelque grand qu'il soit par lui-même, ne peut que hausser

son style au contact de ce sublime génie. Raphaël lui-même sortit plus fort de la Sixtine entr'ouverte un moment.

On désigne ordinairement sous le nom de *Titien et sa maîtresse*, ou même sous ce titre plus bref, *la Maîtresse du Titien*, ce magnifique portrait de jeune femme dont la robe de velours vert, à moitié défaite, laisse voir la poitrine. Elle soulève d'une main un flot de ses cheveux d'un or roux si cher aux élégantes et aux coloristes de Venise et de l'autre tient une fiole de parfums. Une chemisette d'un blanc doré, dont le ton se confond presque avec le ton de chair ambrée de la peau, concentre la lumière sur cette gorge délicate et puissante, digne d'être modelée dans le marbre de Paros. La tête, un peu inclinée vers l'épaule, a la sérénité de l'idéal antique avec ce vigoureux accent de vie qui est particulier à Titien. Il semble, dans ce beau visage, avoir pressenti le type de la Vénus de Milo, qui ne fut découverte que plusieurs siècles plus tard. Titien est le plus sain, le plus robuste et le plus tranquille des artistes modernes. Chez lui, aucun effort visible ; il atteint la beauté facilement et du premier coup, comme une chose naturelle. Ses figures ont la santé, la joie sereine, l'équilibre parfait des statues grecques et des peintures antiques telles qu'on peut les supposer. Aucune fièvre, aucune inquiétude ne les travaillent et ne les déforment; elles s'épanouissent tranquillement dans la plénitude de leur force et de leur beauté, heureuses d'avoir reçu la vie du pinceau de Titien.

A cette belle femme, un homme à barbe brune, et tenu dans l'ombre pour laisser resplendir la superbe créature, présente deux miroirs pour qu'elle puisse se voir sous tous les aspects. Il nous plairait que la tradition fût vraie et que cette beauté si voluptueuse et si fière eût été la maîtresse et le type inspirateur de l'artiste; mais il paraît qu'il faut renoncer à cette poétique légende. Selon les érudits qui résolvent en faits précis les vagues traditions, l'homme aux miroirs serait Alphonse Ier, duc de Ferrare, ce quatrième mari de Lucrèce Borgia que Victor Hugo a fait si terrible, et la femme à la chevelure rousse serait Laura de' Dianti, d'abord maîtresse du duc et ensuite sa femme. Titien l'avait peinte à demi-nue lorsqu'elle n'était pas encore duchesse, et il la peignit habillée lorsqu'elle fut élevée au rang d'épouse. Si c'est là, en effet, Laura de' Dianti, on ne peut qu'approuver Alphonse de Ferrare et trouver juste le nom d'Eustochia (heureux choix) qu'il donna à la nouvelle duchesse.

On a presque honte d'écrire des phrases élogieuses sur un pareil chef-d'œuvre, et il semble qu'on commette un béotisme en exprimant son admiration pour ce dessin grand et simple, cette couleur d'une clarté si chaude, ce modelé puissant et souple, cette fleur de vie répandue partout qui caractérisent la manière de Titien. Ce qu'on peut dire de mieux, c'est : Regardez.

Le Christ porté au tombeau est une œuvre belle, noble et sérieuse sans avoir cette profonde mélancolie chrétienne qu'exige le sujet, et que Titien n'ex-

prima complètement que dans sa dernière toile représentant un Christ au tombeau, qu'il peignit à quatre-vingt-dix-neuf ans, et qui fut achevé par Palma le jeune après la mort du grand peintre, que la peste emporta presque centenaire. Les peintres de Venise excellent à rendre la joie, la santé, la richesse et le bonheur, et il fallut à Titien l'ombre de la mort prochaine pour assombrir son coloris et lui inspirer la tristesse religieuse convenable à cette scène lugubre. Cela n'empêche pas le *Christ porté au tombeau* d'être un tableau de premier ordre. Soutenu par Joseph d'Arimathie, Nicodème et saint Jean, le corps du Christ va être déposé dans son sépulcre ; et, vers la gauche, la Madeléine soutient la Vierge, qui s'évanouit de douleur entre les bras de la sainte. Dans les costumes on relèverait plus d'un anachronisme, et tel vêtement semble sortir de la garde-robe des doges : mais quelle vie, quelle couleur, quelle vérité, et comme il est beau ce jeune homme en tunique jaune striée de rouge, à l'abondante chevelure rousse qui, à demi incliné, soutient le corps inerte du Sauveur !

Si Titien vécut un siècle, Giorgione (Giorgio Barbarelli) mourut à trente-trois ans, et son heureux rival lui doit beaucoup. Élève de Jean Bellin, Titien, dans ses commencements, en imite la manière un peu sèche et la naïveté encore gothique. Les tableaux et les fresques de Giorgione lui révélèrent les magies de la couleur et la largeur du modelé sacrifiant les détails à la masse. On peut dire à la gloire de Giorgione que Titien l'égala, mais ne le surpassa point.

On voit, au Salon carré, de ce peintre de génie dont les fresques s'effacent comme de pâles ombres sur les façades des maisons de Venise, un *Concert champêtre* d'une composition bizarre et d'une étonnante intensité de couleur. Au milieu d'un de ces paysages d'une richesse de ton étouffée et chaude dont Titien s'est souvenu plus d'une fois, de jeunes seigneurs font de la musique : l'un joue du luth et l'autre semble l'écouter. Au premier plan, une jeune femme nue, vue de dos, et assise sur un épais gazon d'un vert doré, approche de ses lèvres une flûte. A la gauche, une autre jeune femme, qui n'a d'autre vêtement qu'un bout de draperie blanche glissant de la hanche sur la cuisse, s'appuie au bord d'une espèce de cippe ou d'auge en marbre pleine d'eau et y plonge, pour l'emplir, une bouteille de verre. Les deux jeunes seigneurs ont d'élégants costumes vénitiens dans le goût de ceux de Vittore Carpaccio; ils ne semblent nullement se préoccuper du contraste que présentent leurs riches habits avec la nudité de leurs compagnes. Le peintre, dans cette suprême indifférence artistique qui ne songe qu'à la beauté, n'a vu là qu'une heureuse opposition de belles étoffes et de belles chairs, et en effet il n'y a que cela. Le torse de la femme penchée vers la vasque, le dos de celle qui joue de la flûte, sont deux morceaux de peinture magnifiques. Jamais coloris plus blond, plus chaud, plus moelleux et d'une consistance plus riche ne revêtit d'opulentes et robustes formes féminines. Le *Concert champêtre* de Giorgione, ce tableau sans sujet et sans anecdote, n'attire peut-être par

beaucoup la foule, mais soyez sûr que tous ceux qui cherchent les secrets de la couleur s'y arrêtent longuement, et, sans pousser le fétichisme comme sir David Wilkie à l'égard de *los Borrachos* de Velasquez, jusqu'à en étudier un pouce carré seulement chaque jour, en font des pochades, des études, des copies complètes qu'ils gardent sur le mur de leur atelier comme le plus sûr étalon de coloris qu'un artiste puisse consulter. C'est Giorgione, on peut le dire, qui a fait la palette de Venise. Titien, Bonifazzio, Tintoret, Pâris Bordone, Palma vieux et jeune, Paul Véronèse, les plus illustres et les moins connus, y ont largement puisé.

Il est bien impossible de passer sans s'arrêter devant ce *Portrait d'homme* vêtu et coiffé de noir, la main appuyée sur un rebord de pierre, et dont la maigre figure, d'une intense pensée et d'une mélancolie profonde, s'encadre de cheveux sombres comme d'une auréole de ténèbres. C'est une peinture fine, inquiétante et mystérieuse, et si parfaite que, n'en connaissant pas l'auteur, on l'attribuait à Raphaël comme au plus digne de signer ce chef-d'œuvre. Maintenant, d'après des recherches qui paraissent concluantes, ce portrait sublime est restitué au Francia; et, quoique le Francia fût grand admirateur du jeune Raphaël et qu'il lui ait même adressé un charmant sonnet laudatif, son ombre doit cependant être satisfaite de rentrer en possession de cette gloire.

Il y a encore, dans la même salle, de Francia deux précieuses petites toiles : la *Nativité* et le

Christ en croix. Cette dernière est signée « Francia aurifaber; » car ce peintre était orfèvre et signait ses pièces d'orfévrerie « Francia pictor », par une bien compréhensible coquetterie d'artiste. Francia n'était, du reste, qu'un surnom : il s'appelait en réalité Francesco Raibolini.

On ne connaît guère sous son nom d'Andrea Vannucchi le célèbre André del Sarto à qui ses contemporains imposèrent ce sobriquet, parce que son père exerçait la profession de tailleur. La postérité a conservé l'appellation familière et en a fait une auréole. Se nommait-il bien Andrea Vannucchi? c'est ce que l'érudition moderne conteste. En effet, son monogramme se compose de deux A entre-croisés, et non pas d'un A et d'un V, comme on le croyait d'abord ; mais qu'importe! André del Sarto n'en fut pas moins proclamé le maître sans défauts, *senza errori*; mais ce n'est pas à cela qu'il doit sa gloire : il sut trouver, parmi tous ces génies et tous ces talents de la Renaissance, une manière grande, large, simple, où beaucoup de naturel et une certaine naïveté charmante se mêlaient au plus beau style et à la plus riche couleur, mérite rare à Florence, où le dessin prévalait sur le coloris. L'aspect d'André del Sarto est profondément original, et ses tableaux se reconnaissent à première vue. Ses madones, ses charités ont un certain air de famille et rappellent le type de cette Lucrezia del Fede qu'il aimait follement et qui le perdit, car il dissipa pour elle les sommes que François Ier lui avait données dans le but d'acheter des objets d'art en Italie. Mais arrêtons-nous là, nous

n'avons pas à raconter ici les malheurs de cet infortuné grand peintre dont Alfred de Musset a fait un drame si vrai, si humain et si touchant. Décrivons en peu de mots sa *Sainte Famille*, qui n'est pas un des moindres ornements du Grand Salon. La Vierge, assise à terre vers la gauche du tableau, présente l'enfant Jésus à sainte Elisabeth. Le jeune saint Jean, retenu par sa mère, est debout et lève sa main vers le ciel. Deux anges, dans une attitude de tendre adoration, se tiennent derrière la Vierge. Le dessin de cette belle composition a toute l'élégance florentine sans aller jusqu'au maniérisme tourmenté des lignes que n'évite pas toujours Michel-Ange lui-même. Les contours, enveloppés dans une pâte riche et chaude, ne se cernent pas et ne s'arrêtent pas durement ; et, quoique le groupe présente des recherches d'eurythmie, il ne se durcit pas en poses sculpturales. Chose singulière, ce peintre si malheureux en réalité donne à ses figures un air de bonheur candide et de bonté naïve ; une sorte de joie innocente retrousse le coin de leurs lèvres, et elles rayonnent illuminées d'une sérénité douce dans l'atmosphère tiède et colorée dont l'artiste les entoure. On peint son rêve et non sa vie.

Il est dans l'art des paresseux sublimes qui, après avoir atteint la perfection, semblent la dédaigner comme trop facile et ne travaillent plus. Il leur a suffi de prouver leur force et de la faire reconnaître aux autres par un petit nombre de chefs-d'œuvre. Sébastien del Piombo est de ceux-là. Il fit quelques tableaux admirables et montra un tel talent que Mi-

chel-Ange crut, en l'aidant de ses conseils, et parfois, dit-on, de ses dessins, pouvoir en faire un rival opposable à Raphaël. Cette idée n'étonne pas quand on voit la *Visitation de la Vierge* du Louvre. Quelle pureté, quelle noblesse et quel style dans cette Vierge voilant de sa draperie sa maternité qui s'accuse et s'avançant vers sainte Élisabeth, cette autre mère miraculeuse, qui vient à la rencontre de Marie avec une déférence admirative et tendre ! Si Michel-Ange était coloriste, c'est ainsi qu'il peindrait.

N'oublions pas Bernardo Luini, dont les tableaux ont eu souvent l'honneur d'être attribués à Léonard de Vinci, dont cependant rien ne prouve qu'il ait été l'élève direct. Mais les disciples des grands maîtres ne sont pas toujours dans leur école; l'étude admirative et passionnée en apprend parfois autant que les leçons. On se tromperait d'ailleurs en ne voyant dans Luini qu'un reflet de Léonard. Il a son originalité propre, son accent particulier, sa manière mystérieuse et douce, ses types de prédilection, sa spécialité d'idéal qui le font aisément reconnaître aux regards un peu attentifs à travers ces ombres moelleusement dégradées et profondes qu'il emprunte au Vinci. Luini a, dans le Grand Salon, une *Salomé*, fille d'Hérodiade, recevant dans un bassin la tête de saint Jean que lui présente un bourreau dont on ne voit que le bras coupé par la bordure. Cette main tendant cette tête et sortant mystérieusement de l'ombre produit un effet étrange et sinistre qui rend plus saisissante encore la perfection indifférente de l'exécution. Salomé, splendidement vêtue, la tête

tournée de trois quart et baignée de cette chevelure aux ondes fines qu'affectionne l'école milanaise, reçoit dans son bassin d'argent, comme des oranges ou des dragées, cette tête livide aux yeux convulsés, aux lèvres bleuâtres, sur laquelle tremble encore le frisson de l'agonie. Et elle regarde vaguement devant elle, de ses beaux yeux limpides, et un léger sourire voltige sur ses lèvres charmantes. Comme elle exprime bien la cruauté douce des femmes fatales! Ce dut être la maîtresse du peintre, car il l'a représentée bien souvent.

Mais nous n'avons encore parlé que de l'école italienne, et les écoles de tous les pays sont représentées dans ce sanctuaire de l'art par de glorieux spécimens. Rembrandt, quoiqu'il ait vécu dans la brumeuse Hollande, est aussi un dieu de la peinture, et il peut tenir son rang parmi les plus illustres. C'est un génie romantique dans toute la force du mot, un alchimiste de la couleur, un magicien de la lumière. Son œuvre pourrait être symbolisée par cette merveilleuse eau-forte où il nous montre, dans sa cellule obscure, un docteur Faust ou quelque souffleur hermétique se soulevant de son fauteuil à la vue du microcosme éblouissant qui rayonne à travers les ténèbres de son cabinet d'étude. Le génie de Rembrandt est une étoile se dégageant de l'ombre. Certes, il n'a pas la beauté plastique, l'idéal épuré et la noblesse de style des grands Italiens, mais il a trouvé un monde où il règne en maître et qu'il semble avoir créé de toutes pièces. Il s'est fait une manière bizarre, fantastique, mystérieuse et farouche qui n'appartient qu'à lui.

S'il n'a pas la beauté, il a le caractère, et ses figures, souvent laides, parfois monstrueuses, sont toujours profondément humaines ou pathétiques. De la vérité historique du costume il s'en soucie autant que les Vénitiens, et c'est dans le juden-grass, dans les magasins de bric-à-brac, dans les friperies cosmopolites du Rideck qu'il va choisir les turbans, les pelisses, les cuirasses, les morions et les défroques bizarres dont il affuble ses personnages. C'est là ce qu'il appelle ses antiques, et, quoiqu'il ait chez lui des plâtres et des gravures, il n'en consulte pas d'autres.

Nous avons vu Paul Véronèse dans les *Noces de Cana* donner à une simple noce juive l'éclat, la somptuosité et la grandeur d'un banquet royal. Il fait asseoir à cette noce ainsi transfigurée les personnages les plus illustres et les plus puissants de son époque. Rembrandt, dans sa petite *Sainte Famille*, use d'un procédé tout contraire. Il prend pour fond un humble intérieur hollandais avec ses murs bruns de ton, sa cheminée à hotte perdue dans l'ombre et sa fenêtre étroite par laquelle pénètre un rayon de lumière à travers les vitres jaunes; il penche une mère sur le berceau d'un enfant, une mère, rien de plus, avec sa gorge illuminée d'une lumière oblique; près d'elle, une vieille matrone, et à côté de la fenêtre un menuisier qui travaille et rabote quelques pièces de bois. Telle est sa manière de comprendre la Vierge, sainte Anne, l'enfant Jésus et saint Joseph. Il rend la scène plus intime, plus humaine, plus triviale, si vous voulez, qu'on ne l'a jamais peinte. Vous

êtes libre de n'y voir que la pauvre famille d'un menuisier; mais le rayon qui frappe le berceau de l'enfant Jésus montre bien que c'est un Dieu, et que de cet humble berceau jaillira la lumière du monde.

Ce tableau si contraire au génie italien, c'est l'évangile traduit en langue vulgaire à l'usage des pauvres gens et des humbles de cœur que gêneraient la solennelle élégance et les attitudes rythmées des belles madones. Le sentiment remplace le mysticisme, et la puissante trivialité du génie équivaut à la pureté du style le plus classique. Ajoutez à cela une exécution merveilleuse et la magie de couleur de Rembrandt.

Rarement le peintre d'Amsterdam a fait un *Portrait* de femme qu'on puisse comparer pour la beauté relative du type à celui qui est placé dans le Grand Salon près de la maîtresse de Titien, dont le voisinage formidable ne lui nuit point. C'est une jeune femme de vingt-cinq ans à peu près, avec des traits réguliers un peu forts, des yeux bruns, des lèvres épaisses et vermeilles, des cheveux abondants et crespelés d'un marron tirant sur le roux, une physionomie tranquille, avenante et douce. Une casaque bordée de fourrures lui couvre les épaules et laisse voir son col gras et souple, sa poitrine rebondie que couvre à demi une chemisette plissée. On ne saurait imaginer l'incroyable puissance de vie que Rembrandt a su prêter à cette figure baignée dans l'or fluide d'un coloris magique. Les ombres des joues, le clair-obscur du col, le ton blond du linge, le bitume chaleureux et transparent de la fourrure et

des cheveux dont le brun semble pénétré de soleil, la lumière du front et du nez, le travail étonnant de la brosse qui, avec son martelage, rend le grain de la peau et la solidité de la chair, font de ce portrait un des chefs-d'œuvre de l'art, une peinture sans rivale. Titien lui-même n'a pas cette force profonde de couleur et cette intensité de lumière. Son ambre pâlit un peu à côté de cet or.

Non loin de là se trouve *la Femme hydropique* de Gérard Dow, une précieuse peinture à couvrir de billets de banque, un chef-d'œuvre dans son genre, une merveille de fini, de délicatesse et de propreté. Jamais la soigneuse Hollande n'a mieux épousseté la nature que dans ce tableau; mais la patience ne vaut pas le génie, et pour lui rendre la justice qu'elle mérite, il faut regarder *la Femme hydropique* avant le *Portrait de Femme* de Rembrandt.

Regardez avec attention cette *Vierge* de Van Eyck, l'inventeur de la peinture à l'huile, ce procédé qui a transformé l'art pour ainsi dire, et vous serez tout d'abord frappé de l'étonnante conservation de ce tableau, âgé de plus de quatre siècles. Il est parfaitement intact et semble, à la fraîcheur de ses teintes, avoir quitté d'hier l'atelier de l'artiste. Chose qui paraît contraire à la logique, plus une peinture est ancienne, plus elle a gardé ses couleurs primitives. On croirait que le perfectionnement des sciences chimiques devrait avoir mis à la disposition des peintres des couleurs plus solides, il n'en est rien. Ces braves artistes, presque artisans, qui broyaient eux-mêmes leurs couleurs, en savaient là-dessus

plus que les chimistes, et le tableau de Van Eyck en est la preuve. Dans une riche chambre gothique dont le fond, ouvert par des arcades, laisse apercevoir en perspective une ville du moyen âge avec son infini détail, une sainte Vierge, devant laquelle est agenouillé un grave personnage, incline modestement la tête sous la couronne d'or étoilée de pierres précieuses que lui apporte un ange. Rien de plus pur, de plus chaste et de plus délicat que cette Notre-Dame, encore un peu gênée par la symétrie gothique, mais déjà d'une finesse et d'une vérité de dessin incroyables. Quant à la couleur, au lieu de se carboniser avec le temps, elle s'est agatisée et a pris l'immuable éclat des pierres dures.

Il ne faut pas chercher de transition dans des pages destinées à reproduire des chefs-d'œuvre, comme ils se présentent, réunis dans la même salle sans distinction de pays, d'école ou d'époque; ainsi nous sauterons de Van Eyck à Rubens, d'un pôle à l'autre de l'art. Le grand peintre d'Anvers figure avec honneur au Salon carré avec sa *Reine Thomyris* et son portrait d'*Hélène Fourment*, accompagnée de ses deux fils. Mais un coin de muraille ne lui suffit pas. il a besoin de toute une galerie pour se déployer avec son abondance prodigieuse et son exagération titanique. Thomyris, reine des Scythes, ayant vaincu Cyrus, fait plonger, cruelle par humanité, la tête coupée du conquérant dans un vase rempli de sang, pour qu'elle puisse, même morte, se gorger de sa boisson favorite. La jeune reine, en robe de satin blanc, et entourée d'une cour farouche et sauvage

qui contraste avec son étincelante parure, se penche du haut de son trône pour contempler ce spectacle qui la satisfait et la révolte en même temps. Le portrait d'*Hélène Fourment* est une merveille de légèreté et de transparence. Cela est enlevé au bout du pinceau avec un étonnant bonheur d'improvisation. Ce ne sont que frottis pénétrés de lumière, que touches lâchées et jetées comme au hasard, mais qui toutes expriment ce qu'elles veulent dire mieux que le travail le plus poussé, que réveillons pétillants éclaboussés aux bons endroits. Quel tableau vaudrait une pareille esquisse ! Dans cette toile d'une fraîcheur délicieuse, Rubens a tempéré sa rouge ardeur. Il est blond, argenté, nacré comme le satin et la lumière.

Près des *Noces de Cana*, le *Charles Ier* de Van Dyck, avec son attitude chevaleresque et mélancolique, vêtu de satin blanc, élégamment empanaché, personnifie le gentleman royal, trop faible pour lutter contre la tempête révolutionnaire. Il semble que son collet de dentelles cache le mince fil rouge des têtes prédestinées à l'échafaud.

Ostade avec ses paysans, Terburg avec ses belles dames et ses cavaliers, Metsu avec ses calmes et riches intérieurs, soutiennent la gloire des écoles hollandaise et flamande ; mais nous les retrouverons ailleurs, il suffit de mentionner leur présence dans cette tribune.

Nous n'avons encore rien dit de l'école espagnole, qui, si elle n'est pas complètement représentée au Louvre, a cependant de quoi donner aux visiteurs

l'idée de sa puissance, de son éclat et de son originalité. La fameuse *Assomption* de Murillo, si chèrement disputée à la vente du maréchal Soult, resplendit au milieu des toiles assombries de tout l'éclat argenté de sa lumière céleste. La Vierge, en robe blanche, les épaules couvertes d'un manteau d'azur, couronnée d'étoiles et les pieds sur le croissant de la lune, monte, avec la légèreté d'une vapeur, vers le divin séjour, où l'attend son trône. Ses belles mains se croisent sur sa poitrine, et ses yeux, noyés d'extase, boivent avidement l'éternelle clarté. Elle va retrouver au ciel, plein de gloire et à la droite du Père, le Fils qu'elle a vu expirer sur la croix. Autour de la Vierge flotte, dans une brume lumineuse faite d'azur, d'argent et d'or, une guirlande de petits chérubins beaux comme des anges, gentils comme des amours, qui folâtrent, volètent et s'empressent avec une gaieté bienheureuse. Jamais Daniel Seghers, le jésuite d'Anvers, ne peignit autour d'une vierge de Rubens une si fraîche couronne de roses, et encore les chérubins de Murillo sont-ils d'un ton plus frais, plus léger, plus tendre. Les fleurs du paradis l'emportent sur celles de la terre. Ce tableau, quelque admirable qu'il soit, ne vaut pas, selon nous, la *Sainte Élisabeth de Hongrie* qu'on voit à l'académie de San-Fernando à Madrid, ni même le *Saint Antoine de Padoue* de la cathédrale de Séville recevant l'enfant Jésus des mains de la Vierge; mais il a pour lui un charme adorable, une séduction irrésistible. Au sentiment du plus fervent catholicisme il joint une espèce de coquetterie pieuse, d'afféterie

céleste et de grâce amoureusement dévote que pouvait seul concevoir et rendre un peintre espagnol croyant et convaincu.

Une autre toile de Murillo, représentant l'*Immaculée Conception de la Vierge*, figure aussi dans le Salon carré. Si elle n'a pas tout l'éclat du tableau que nous venons de décrire, on y reconnaît cependant les éminentes qualités du maître. Elle se distingue du premier par un mélange de réalité et d'idéal dont le contraste est du meilleur effet. Au-dessous du groupe vaporeux de la Vierge et des anges, tenant une banderole sur laquelle on lit : *In principio dilexit eam*, on aperçoit un groupe de cinq personnages, à mi-corps, qui contemplent la Reine céleste dans des attitudes de fervente adoration. Toutes ces têtes ont une rare puissance de réalisme, car Murillo ne peignait pas moins bien les hommes que les anges.

L'*Adoration des Bergers* de José Ribera, dit l'Espagnolet, appartient à la manière tempérée du maître, ordinairement plus fougueux, plus violent et plus inculte. Ribera, qui avait dans son génie féroce quelque chose du spadassin, de l'inquisiteur et du tortionnaire et qui se plaisait à la représentation des martyrs en proie aux bourreaux, des saints disséqués par la pénitence, des vieillards arrivés au dernier degré de la décrépitude, qu'il reproduisait avec une vérité effrayante et une vigueur d'effet et de touche que personne n'a dépassées, n'était cependant pas incapable de sentir et d'exprimer la beauté pure. Il n'en faut d'autre preuve que la délicieuse tête de la Vierge qui reproduit, avec tant de charme,

le type espagnol dans l'*Adoration des Bergers*. Ses beaux yeux noirs sont pleins de lumière, et si ce n'est pas tout à fait la Marie du ciel, c'est du moins la Marie de la terre, aussi belle que le pinceau la puisse rendre. L'Enfant Jésus repose dans une crèche de bois garnie de paille, qu'entourent trois bergers et une femme en adoration. Ils n'ont pas l'or, l'encens et la myrrhe comme les Rois Mages, mais ils offrent ce qu'ils possèdent, le tribut opime de leur pauvre richesse, un petit chevreau nouveau-né. Dans le fond, un ange annonce l'heureuse nouvelle à des bergers qui paissent leurs troupeaux sur la montagne. Mais, sous cette douceur voulue, on sent la force qui se contient et le coloris, quoique lumineux et blond, a une vigoureuse intensité.

Tout récemment, de la galerie Pourtalès au musée du Louvre, est passée la *Tète de Condottiere* d'Antonello de Messine, une merveille, un chef-d'œuvre, un miracle de la peinture. Cet Antonello de Messine, qui n'avait pas reculé devant un crime pour s'assurer le secret de la peinture à l'huile, pour avoir été un scélérat, n'en est pas moins un grand artiste. Il a imprimé, à cette dure et farouche physionomie, un tel cachet de vie, de force et de réalité, qu'il vous semble avoir l'homme même devant les yeux, l'homme physique et l'homme moral. C'est l'absolu du portrait. Le style le plus fier s'y allie admirablement à la vérité la plus exacte. Le dessin serre les formes avec une précision étonnante, et une couleur inaltérable, comme celle de la mosaïque, s'étend sur un modelé d'une finesse et d'une vigueur sans

rivales. Ici, dès son premier pas, l'art avait atteint son but. Depuis on a fait autrement, mais non pas mieux.

L'admirable *Portrait d'Érasme* par Holbein, qui n'est pas loin de l'Antonello de Messine, ne semble plus qu'une maigre silhouette, si on le compare à cette robuste peinture, si fine cependant, et traitée avec tant de soin.

Signalons encore le *Portrait d'Anne de Clèves* d'Holbein, si remarquable par son attitude symétrique, son costume rouge et or, sa tête d'une délicatesse minutieuse et charmante et ses belles mains d'une pâleur aristocratique.

Mais, direz-vous, dans cette tribune de l'art, il n'y a donc aucun tableau de la vieille école française; nous n'avons donc rien produit qui puisse soutenir le voisinage de ces grands maîtres d'Italie, de Flandre et d'Espagne? Rassurez-vous, voici Poussin avec son *Paysage de Diogène*, d'un style si noble et si fier, type du paysage historique; Claude Lorrain et sa couleur imprégnée de lumière; le tendre Le Sueur et sa *Vision de saint Bernard*, d'une grâce toute raphaélesque; Jouvenet et sa grande *Descente de Croix*, qui rappelle ces beaux équilibres de composition, honneur de Daniel de Volterre; Philippe de Champagne, si austèrement janséniste dans ce *Christ* allongé sur son pâle linceul, portraitiste si vrai dans son *Cardinal de Richelieu*. N'oublions pas non plus Hyacinthe Rigaud, ce brillant et chaud coloriste dont les portraits ne sont pas déplacés parmi ceux des Titien, des Van Dyck et des Vélasquez, et sortons à

regret de ce sanctuaire où pourtant nous sommes resté trop longtemps peut-être, car d'autres chefs-d'œuvre nous appellent.

IV

GALERIE DES SEPT MAITRES.

Sur la droite, au commencement de la galerie qui longe le bord de l'eau et va rejoindre les Tuileries, on trouve une salle oblongue, non moins riche en peintures admirables que le Salon carré. Quatre tableaux de Léonard de Vinci y brillent au premier rang : la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jean-Baptiste,* la *Belle Ferronnière* et le *Bacchus*. La gravure a popularisé la *Vierge aux rochers,* cette composition où respire la grâce étrange et mystérieuse du maître. Dans un site bizarre formant une sorte de grotte hérissée de stalactites et de rochers aigus, la sainte Vierge présente le petit saint Jean à l'Enfant Jésus qui le bénit de son doigt levé. Un ange à mine charmante et fière, hermaphrodite céleste tenant de la jeune fille et du jeune homme, mais supérieur à tous deux par son idéale beauté, accompagne et soutient le petit Jésus comme un page de grande maison qui veille sur un enfant de roi, avec un mélange de respect et de protection. Une chevelure aux mille boucles, annelée et crespelée, encadre son fin visage d'une aristocratique distinction. Cet ange, à coup sûr, occupe un haut grade dans la hiérarchie

du ciel ; ce doit être un trône, une domination, une principauté tout au moins. L'Enfant Jésus, ramassé sur lui-même, dans une pose pleine de savants raccourcis, est une merveille de rondeur et de modelé. La Vierge a ce charmant type lombard où, sous la candeur pudique, perce cet enjouement malicieux que le Vinci excelle à rendre. La couleur de cette magistrale peinture a noirci surtout dans les ombres, mais n'a rien perdu de son harmonie, et peut-être même serait-elle moins idéalement poétique, si elle avait gardé sa fraîcheur primitive et les tons naturels de la vie. On a élevé des doutes sur ce tableau. Des critiques ont voulu n'y voir qu'une composition de Léonard exécutée par une main étrangère, ou même simplement la copie d'une autre toile semblable peinte pour la chapelle de la Conception à l'église des Franciscains de Milan. Mais nul autre que le Vinci n'a pu dessiner ces contours si fermes et si purs, conduire ce modelé aux dégradations savantes qui donne aux corps la rondeur de la sculpture avec tout le moelleux de l'épiderme, et rendre ses types favoris d'une façon si fière et si délicate.

Le *Saint Jean* est une peinture énigmatique où il est bien difficile de reconnaître l'ascète farouche qui, les reins ceints d'une peau de bête, vivait au désert et s'y nourrissait de sauterelles. Cette figure sortant d'une ombre profonde et montrant du doigt le ciel, tandis que de l'autre main elle tient une croix de roseau, n'est certainement pas celle d'un homme. Le bras replié sur le corps cache, il est vrai, la poitrine, mais il est bien rond, bien délicat,

bien blanc pour appartenir au sexe barbu. Quant à la tête, légèrement inclinée vers la gauche, ses traits rappellent singulièrement ceux de la *Joconde*. Ils ont cette expression voluptueuse et sardonique, cette malice inquiétante et cette impénétrabilité de sphinx que nul n'a exprimées comme le Vinci. Le renflement des pectoraux, nécessité par la compression qu'exerce le bras sur la chair, simule avec ambiguïté la rondeur commençante d'une gorge féminine, et la peau d'agneau cache le reste. Les cheveux sont longs et bouclés. Il n'est pas impossible que Léonard de Vinci ait sous ce travestissement sacré, dont on trouverait d'ailleurs beaucoup d'exemples, représenté le type de beauté qui le préoccupait et lui inspirait au moins un amour d'artiste. Le *Saint Jean* serait donc avec des déguisements, pour dérouter le vulgaire, un second portrait de Monna Lisa plus idéal, plus mystérieux et plus étrange encore que l'autre, un portrait dégagé de la ressemblance littérale et peignant l'âme à travers le voile du corps.

Malgré sa couronne de pampres et son thyrse, il semble au contraire que *Bacchus*, assis au milieu d'un site agreste, une jambe passée sur l'autre, ait été primitivement un saint Jean-Baptiste; mais sans doute sa beauté de dieu païen, le sourire de ses lèvres sinueuses, la joie secrète qui illumine ses yeux moqueurs auront fait retirer à sa main profane l'humble croix de roseau. Dans ce tableau, Léonard ne doit pas avoir employé ce fameux noir de son invention qui a tant repoussé et amené la nuit dans

les parties ombrées de ses peintures. Le coloris en est riche, ardent et fauve comme de l'or sous la rousse fumée du temps. Le *Bacchus* a cette dimension qu'on appelle petite nature dans les ateliers ; mais le style en est si grand, si fier, si divin qu'il dépasse, dans son cadre restreint, la taille naturelle.

Le portrait connu sous le nom de *la Belle Ferronnière* ne représente pas, comme on le croit communément, la maîtressse de François Ier, mais bien Lucrezia Crivelli, aimée de Louis Sforce. Le joyau suspendu à une tresse de soie noire qui orne son front et qu'on nomme encore aujourd'hui une ferronnière, a sans doute contribué à lui faire donner ce titre. Quoi qu'il en soit, c'est une admirable tête d'une étonnante fermeté de dessin et de modelé, que rehausse un riche ajustement de velours nacarat bordé de galons d'or et coupé carrément sur la poitrine.

Élève du Squarcione, qui avait rapporté de Grèce des moulages et des dessins de sculpture, André Mantegna s'éprit tout jeune d'un grand amour pour l'antique et s'efforça heureusement d'atteindre à ce goût pur et noble qui caractérise les productions des anciens, alors inconnues en Italie, on peut le dire. Certes, Mantegna ne put se débarrasser complètement de la raideur et de la sécheresse gothiques, mais comme déjà son style est supérieur et fait comprendre qu'un élément nouveau s'est introduit dans l'art! Quelle élégance et quel sentiment du beau, avec une naïve bizarrerie d'invention qui est un charme de plus! Le *Triomphe de Jules César*, suite de peintures à la

détrempe sur toile qui se trouve maintenant à Hampton-Court en Angleterre, montre une fécondité d'imagination, une élévation de style et une entente de mouvement dont il existait peu d'exemples alors. Sur Mantegna luit le premier rayon de la Renaissance; après la longue nuit byzantine et gothique, la beauté revient charmer le monde surpris.

On sent cette émotion dans *le Parnasse*, composition allégorique de Mantegna que possède le Louvre. L'artiste est visiblement ravi de ses propres imaginations, aussi neuves pour lui que pour les autres. En faisant, il découvre, il se surprend lui-même, il étale ses connaissances nouvellement acquises et dont il est tout fier. Moment heureux de l'art, charme de puberté qui passe trop vite! Dans ce tableau séduisant et bizarre, Mantegna a mis toute sa science mythologique. D'abord voici Apollon qui fait danser au son de sa lyre le chœur sacré des Muses. Puis c'est Mercure avec son caducée s'appuyant sur un Pégase ailé et couvert de joyaux; au second plan l'Hélicon, d'où coule l'Hippocrène, la source inspiratrice des beaux vers, et sur un rocher percé en forme d'arcade, Vénus, dans sa blanche nudité, à côté de Mars revêtu de son armure. D'un côté Cupidon, qui décoche ses flèches, et de l'autre, sous son antre, Vulcain furieux et menaçant le couple amoureux. Quelle pensée l'artiste cachait-il sous cette composition étrange, nous l'ignorons et ne le chercherons pas. Il nous suffit d'admirer l'élégance de ces Muses, la nouveauté de leur galbe, l'ingéniosité de leur ajustement, la beauté sculpturale du

groupe de Mars et Vénus, la pose du Mercure, le jet des draperies, le soin curieux du détail et cette mythologie en plein moyen âge qui fait l'effet d'Hélène dans le palais féodal de Faust, avec sa nudité antique et ses draperies flottantes dont la légèreté l'embarrasse un peu.

La Sagesse victorieuse des Vices représente Minerve précédée de Diane, personnification de la chasteté, de la philosophie, armée de son flambeau, qui chasse devant elle le troupeau difforme et bestial des Vices, la Luxure aux pieds de bouc, l'Inertie, l'Oisiveté enfoncées dans leur bourbe, la Fraude, la Malice, l'Ivrognerie, l'Ignorance portées par l'Ingratitude et l'Avarice. Dans le ciel planent les Vertus qui vont remplacer, sur la terre purifiée, les monstres dont la Sagesse la purge. On a depuis bien abusé de l'allégorie ; mais alors c'était chose neuve, et l'artiste y trouvait l'occasion de faire contraster entre eux des types de laideur et de beauté. Dans ce tableau, le Mantègne fait preuve d'une fertilité d'invention et déploie une abondance de motifs dont les habiles profitent encore aujourd'hui. Telle figure, tel groupe qu'on admire dans des tableaux modernes vantés au Salon, se retrouveraient, sans beaucoup les chercher, chez le vieux maître.

On n'a pas l'habitude de voir la douce Madone entourée ainsi de chevaliers armés de pied en cap. Mais, cette fois, c'est la *Vierge de la Victoire* que Mantegna a voulu représenter. Elle est assise sur un trône de marbres précieux enrichi de bas-reliefs d'or, dans une niche de guirlandes de verdure, for-

mant dôme, et entremêlées de fleurs, de fruits, de coraux, de perles et de pierreries. L'archange saint Michel et saint Georges, le bon chevalier, couverts tous deux de magnifiques armures, soutiennent son manteau. Saint Longin, coiffé d'un casque rouge, et saint André, patron de Mantoue, se tiennent près de la Vierge. Saint Jean est debout près de sainte Élisabeth agenouillée, un chapelet de corail à la main, et sur les marches du trône, le marquis de Mantoue, Jean François de Gonzague, couvert de fer, de la nuque au talon, et le collier de Saint-Maurice au col, rend hommage à la Vierge, qui étend sur lui sa main protectrice, et à l'Enfant divin, qui le bénit. C'est se montrer bien reconnaissant de la défaite de Fornoue, où les quarante mille Italiens du marquis avaient été battus par les neuf mille Français de Charles VIII. Mais qu'importe! le cadre de Mantègne est un chef-d'œuvre; c'est une page de chevalerie dans un tableau de sainteté. Ces saints guerriers, ces belles armures, cette profusion de joyaux et de fleurs donnent à la dévotion un aspect de fierté et de triomphe qui n'est pas ordinaire, et renouvellent le sujet un peu usé.

Nous retrouvons Raphaël dans cette galerie. Le *Portrait de Jeanne d'Aragon* est une de ces œuvres qui, outre leur mérite d'art, ont un attrait de fascination. Il est impossible, à qui l'a vu une fois, de l'oublier. Jeanne d'Aragon reste dans le souvenir comme un de ces types de la perfection féminine qu'on rêve et qu'on désespère de rencontrer en cette vie. La tête seule, dit-on, a été peinte par Raphaël.

Le reste aurait été exécuté par Jules Romain, d'après le carton du maître. Mais le temps a passé son pouce harmonieux sur l'ensemble, et il est bien difficile aujourd'hui de distinguer l'œuvre du maître de celle du disciple. Jules Romain est lui-même un peintre de premier ordre, et lorsque, par dévouement d'élève, il s'absorbe dans la personnalité de Raphaël, croyez qu'il n'y gâte rien. La princesse est représentée de trois quarts, coiffée d'un chaperon de velours incarnadin constellé de pierreries, vêtue d'une robe de même étoffe et de même couleur, une main posée sur le genou et l'autre repoussant un pli de fourrure qui lui couvre l'épaule. Le fond est une salle de riche architecture ouvrant sur des jardins. La tête, encadrée de longs cheveux blonds ondés et bouffants, se distingue par la finesse aristocratique et l'élégance patricienne du type. C'est une beauté princière dans toute la force du mot, et l'imagination placerait à côté d'elle un blason royal, quand même on ne saurait pas qu'on a devant les yeux Jeanne d'Aragon, fille de Ferdinand d'Aragon, duc de Montalte, petite-fille de Ferdinand Ier, roi de Naples, et mariée au prince Ascanio Colonna, connétable de Naples. Heureux Ascanio d'avoir possédé l'original d'une telle copie! Les mains, d'une pureté de race extrême, sont les plus belles qu'on puisse voir, et la chaude richesse du velours fait encore valoir leur blancheur.

Deux mots du portrait de Balthazar Castiglione, auteur du *Courtisan* (*il Cortegiano*), qui eut, en son temps, beaucoup de succès et qui résumait les idées

de l'époque sur les qualités nécessaires pour former le cavalier accompli, — ce que plus tard on appela « l'honnête homme ». C'est une belle tête intelligente et virile, avec barbe et moustaches, dont le teint brun s'harmonise avec un sobre vêtement noir tailladé de gris.

Qui ne s'est arrêté devant cette *Tête d'adolescent* à cheveux blonds, coiffée d'une toque noire, le coude appuyé sur un rebord en pierre et la main contre la joue, qui semble suivre à travers sa rêverie nonchalante quelque rêve charmant? C'est l'idéal du joli, et jamais jeune fille n'a prêté de traits plus suaves au bel inconnu qu'elle attend. La tradition veut que ce soit le portrait de Raphaël peint par lui-même dans sa première jeunesse, lorsqu'il avait encore cette tête d'ange récemment descendu sur terre. Mais il est difficile d'admettre cette aimable légende. On reconnaît dans ce délicieux portrait la troisième manière du peintre, et il dut l'exécuter sur la fin de sa vie. Mais, pour tout concilier, on pourrait supposer que c'est là un souvenir de jeunesse, et que l'artiste, au sommet de la gloire, s'est plu à se représenter tel qu'il était à son début dans la vie.

La *Sainte Marguerite* foule du bout de son pied charmant un dragon, dont la croupe se recourbe en replis non moins tortueux que le monstre de Racine, et qui renverse dans un coin du tableau une effroyable gueule béante, un vrai gouffre de dents, d'où s'exhalent fumée et flammes. Rien de plus doux, de plus pur, de plus virginal que les traits de la sainte étonnée de son pouvoir sur les monstres, et tenant

comme une fleur des champs la palme de son martyre.

Nous appellerons, comme le livret, *Portrait d'Avalos, marquis du Guast*, cet étonnant tableau de Titien, dont le sens est resté une énigme malgré toutes les ingénieuses suppositions des commentateurs. Ce qu'il y a de parfaitement clair dans ce chef-d'œuvre, c'est sont immortelle beauté. Une jeune femme assise tient sur ses genoux une boule de verre. Jamais la vie en fleur n'a été représentée avec une plus adorable puissance. La lumière s'étale large et riche, trempée d'or, de soleil et d'ambre sur ses chairs au grain de marbre. Son visage exprime l'enchantement de la beauté parfaite et lé calme de l'harmonie absolue. Près de la splendide créature, un homme à physionomie imposante et sérieuse, la tête nue, revêtu d'une armure dont le fauve miroitement flamboie dans l'ombre, se tient debout et lui pose tranquillement une main sur la gorge, emprisonnant tout le globe dans sa paume. Chose bizarre, la jeune femme ne semble pas s'émouvoir à cette prise de possession de sa beauté, et regarde un petit Amour qui lui tend un faisceau de flèches. Une autre jeune femme, ou plutôt une nymphe vue de profil et couronnée de myrte, la main droite posée sur la poitrine, semble rendre hommage à la maîtresse du marquis, et plus loin une autre figure, dont on ne voit que la tête qui plafonne et les mains élevées, soutient une corbeille de fleurs. Une lettre du marquis à Pietro Aretino témoigne le désir d'avoir de la main du Titien son portrait, celui de sa femme et de

son fils, en petit Amour. Le tableau que nous avons devant les yeux est-il la réalisation de cette fantaisie artistique? La composition nous paraît bien galante et bien voluptueuse pour un tableau de famille.

Regardez ce *François Ier* tailladé d'incarnat et de blanc, avec son profil d'une expression hardie, railleuse et sensuelle. C'est bien le roi chevalier, le roi protecteur des lettres, le héros qui le soir de Marignan « n'avait plus qu'un tronçon de trois grandes épées. » A-t-il été peint d'après nature? La discordance des dates ne permet guère de le croire. Il est difficile de faire trouver ensemble en Italie, Titien et François Ier, à l'âge qu'indique le portrait. On peut supposer, avec vraisemblance, qu'il est exécuté d'après quelqu'une de ces médailles que la Renaissance savait si bien modeler. A un artiste tel que Titien, ce renseignement suffisait pour produire une œuvre pleine de vie, de couleur et de ressemblance. François Ier existe dans l'imagination des peuples sous l'aspect que le grand artiste de Venise lui a donné pour toujours. C'est par cette toile qu'il vit.

Nous ne pouvons pas décrire longuement deux ou trois portraits d'homme de Titien, personnages vêtus de noir, gens de grande race, magnifiques de Venise, d'une fermeté de dessin, d'une beauté de couleur et d'une fierté de tournure dont rien n'approche. Titien est avec Vélasquez le plus grand peintre de portraits du monde. Parlons de cette sainte famille connue sous le nom de la *Vierge au lapin*. Heureux ces tableaux qui ont un nom familier et populaire que répètent toutes les bouches. Ce bonheur a manqué à

bien des œuvres de haut mérite cependant. La Vierge assise à terre pose sa main sur un lapin blanc que l'Enfant Jésus, porté par sainte Catherine, semble désirer avec une impatience de bambin. Cette tache blanche au milieu du tableau est la note dominante sur laquelle se règlent les valeurs du coloris d'une richesse intense et d'une chaleur lumineuse admirables. Au second plan, saint Joseph gardant un troupeau caresse une brebis noire. Le fond mêlé d'arbres, de prairies et de collines montre quel merveilleux paysagiste c'était que Titien, et comme il savait subordonner les ciels, les verdures et les eaux aux personnages, sans leur ôter leur valeur. Sans figures, les fonds de ses tableaux auraient suffi à lui faire une immense réputation.

Dans les *Pèlerins d'Emmaüs,* Titien, avec cette liberté vénitienne d'anachronisme qui ne craignait pas d'introduire des personnages modernes au milieu de scènes d'une autre époque, aurait, selon la tradition, fait asseoir à la droite du Sauveur, sous l'habit de pèlerin, l'empereur Charles V, et à sa gauche, sous le même travestissement, le cardinal Ximénès. Le page qui apporte un plat sur la table serait Philippe II, plus tard roi des Espagnes. Près du Christ bénissant le pain, un serviteur, les bras nus et les pouces passés dans sa ceinture, semble attendre les ordres des convives. Sous la table couverte d'une nappe au moins aussi belle que la nappe de la *Cène* du Vinci, jouent familièrement un chat et un chien. Tout cela est superbe, lumineux, plein de force et de santé; partout la vie, partout le soleil et

l'allégresse robuste. Avec de pareilles qualités, on peut bien pardonner à quelques fautes de costume et de couleur locale.

Palma le vieux a dans cette galerie un tableau superbe, longtemps attribué à Titien, ce qui ne surprendra personne devant cette toile d'un coloris si chaud, si lumineux et si large dans ses belles tonalités. Cette magnifique peinture, qui est un *ex-voto*, car elle contient le portrait de la donatrice agenouillée derrière la Vierge, s'appelle *l'Annonce aux bergers*. Marie assise présente, dans une crèche d'écorce tressée, l'Enfant Jésus à un jeune berger qui se courbe, les mains croisées sur la poitrine, devant l'Enfant divin, dans une pose d'adoration. Plus loin, deux autres bergers contemplent, avec surprise, deux anges qui fendent le bleu sombre de l'air. Saint Joseph, placé derrière la Vierge, complète l'ordonnance. La beauté des têtes, l'agencement aisé des figures, la souplesse des draperies, la vivacité de la couleur font de cette *Annonce aux bergers* une des plus belles toiles de l'école vénitienne.

La *Charité* d'Andrea del Sarto brille d'un éclat incomparable sur cette muraille chargée de chefs-œuvre. Assise sur un tertre, une jeune femme, d'une beauté robuste et douce, souriante comme l'amour, prodigue comme la fécondité, abrite deux enfants dans son giron hospitalier. Un de ses seins gonflés de lait jaillit hors de sa robe entr'ouverte. A ses pieds, sur un pli de draperie, dort un jeune garçon avec l'insouciance d'un être qui se sent pro-

tégé par une bienveillance vigilante et supérieure. La Charité est vêtue de couleurs gaies, rose tendre et bleu turquoise, car la charité pour les malheureux c'est l'Espérance. Tout ce beau groupe rayonne d'une majesté tranquille. Jamais la bonté n'emprunta de traits plus charmants ni une grâce plus aimable. Cependant le peintre a su donner une indéfinissable expression d'indifférence à la figure de cette vertu, car la charité n'est pas la maternité. Elle n'a point porté dans ses entrailles ceux qu'elle allaite, et tous les malheureux sont ses enfants. Le ton mat et clair de cette magnifique peinture rappelle les tonalités de la fresque dont elle a toute la grandeur. Sur un papier jeté à terre dans un coin du tableau, on lit le nom du peintre : *Andreas Sartus Florentinus me pinxit*. M. D. X. V. IIV.

Nous avons fait voir Mantegna sous son aspect mythologique et nouveau. Il ne réussissait pas moins bien dans le genre religieux. Le *Christ entre les deux larrons* est une composition pathétique qui ne perd rien à une certaine étrangeté ingénieuse d'arrangement et de tournure, cachet du maître. Placé entre le bon et le mauvais larron, dont l'un fait une grimace convulsive et dont l'autre exprime une espérance céleste, le Christ expire sur une croix aussi haute que le gibet d'Aman. Les soldats romains jouent aux dés la tunique du juste; d'autres, à cheval, surveillent l'exécution. Saint Jean se tient au pied de la croix dans une attitude de désespoir, et, plus loin, la Vierge s'évanouit au milieu des saintes femmes. Sur le premier plan, une dépression

du sol contient une figure à mi-corps, casquée et armée d'une lance, qu'on prétend être le portrait du peintre. La scène se détache d'un fond de roches aux anfractuosités singulières, où se creuse un chemin conduisant à une Jérusalem fantastiquement orientale. Ce tableau, peint à la détrempe comme ceux des maîtres primitifs, vient de l'église de San-Zeno, à Venise. Si, dans les figures du Christ et des saints personnages, Mantegna suit encore la tradition, les soldats romains ont déjà le sentiment de l'antique. Il y a dans cette œuvre remarquable un couchant et une aurore : le Moyen Age finit, la Renaissance débute.

Beltraffio était un gentilhomme milanais élève de Léonard de Vinci, qui ne faisait de la peinture qu'à ses heures et dont les œuvres sont extrêmement rares. La *Vierge* de la famille Casio, que possède le Louvre, outre ses qualités de peinture, a le mérite d'une authenticité incontestable, car les tableaux de Beltraffio furent souvent attribués à des noms plus connus. Heureuse époque où il y avait des amateurs de cette force! La sainte Vierge de Beltraffio a un caractère tout particulier, son type est lombard; une voilette de gaze noire retombe à demi sur son front, et l'on dirait une cousine de Monna Lisa pour la profondeur mystérieuse du modelé. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus bénissant les deux donateurs, dont l'un, présenté par saint Jean-Baptiste, est Girolamo Casio, ou da Casio, père de Giacomo agenouillé à droite, sa barrette à la main, et couronné de laurier en sa qualité de poète. Près de lui est un saint

Sébastien nu, attaché à un poteau, percé de flèches et beau comme un Apollon. Derrière les figures s'étend un paysage bleuâtre, où s'élève un arbre grêle au feuillé rare et sobre. Dans le ciel nage à plein vol un ange jouant de la mandoline, que la tradition attribue à Léonard de Vinci. Nous pensons que la tradition se trompe. Si le maître avait retouché le tableau de l'élève, nous retrouverions plutôt sa touche dans la tête de la Vierge. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est de premier ordre, et, selon Vasari, la plus parfaite qu'ait produite Beltraffio, car au fin modelé de l'école milanaise se joint une couleur digne de Venise.

Pour l'écrivain qui parle de l'école italienne, il y a une difficulté presque insurmontable de varier ses formules. Le thème est presque toujours le même : la Vierge, l'Enfant Jésus et quelques saints qui ne changent guère. Tout ce qui peut établir une différence entre un tableau et un autre, l'époque, le style, le dessin, la couleur, l'arrangement, la touche, l'originalité propre de l'artiste, n'est que malaisément visible dans une description écrite, surtout lorsqu'elle doit être sommaire et n'indiquer que les grands traits sans entrer dans le menu détail, seul caractéristique. Ainsi nous voici en face d'un Cima da Conegliano, peinture assurément très remarquable. C'est encore une *Vierge*, avec l'Enfant Jésus, trônant sous un baldaquin, et accompagnée d'un saint Jean drapé de vert et d'une Madeleine portant un vase de parfums. Comment faire sentir avec des mots que cette *Vierge* ne ressemble en aucune fa-

çon à la *Vierge* du Frari, dont nous allons parler tout à l'heure ? Elle est plus naïve, moins souple et comme un peu gênée dans un reste de maladresse gothique, mais charmante après tout et d'une couleur superbe. Derrière elle, au bas de la terrasse garnie d'une balustrade, se déploie un paysage bizarre qui représente la campagne de Conegliano, patrie du peintre, avec des rochers percés d'arcades et, surmontée de fabriques, une rivière où une forteresse baigne ses murs.

Dans le tableau de Francesco Bianchi, dit *il Frari*, et dont la vie est peu connue quoique ce soit un grand artiste, on retrouve la même disposition symétrique que dans le cadre de Cima da Conegliano, mais le sentiment est tout autre. La Vierge, assise sur un trône richement orné, tient dans ses bras l'Enfant Jésus. Sur les marches du trône, deux anges jouent de la viole d'amour et de la mandore. A gauche du spectateur, saint Benoît, en habits abbatiaux richement brodés, tient d'une main un livre et de l'autre la crosse. A droite, saint Quentin, revêtu de son armure, appuie la main sur son épée dans une attitude d'une élégance chevaleresque. Le saint a la tête nue, une tête juvénile et fière, et le paladin chez lui est plus visible que le bienheureux. Saint Benoît a aussi l'air passablement impérieux, et la Vierge elle-même se fait remarquer par une grâce un peu hautaine. De sveltes colonnes en style de la Renaissance, soutenant des arcades où grimpent quelques brindilles de feuillage, forment le fond du tableau.

Paul Véronèse, pour être grand, n'a pas besoin

d'une toile immense. Son *Christ entre les larrons* n'est qu'un tableau de chevalet, mais toutes les qualités de la peinture monumentale s'y trouvent. La composition, par un caprice de l'artiste voulant échapper aux lieux communs de la symétrie, est portée entièrement vers la gauche du tableau. Le Christ, réalisant la célèbre fin de vers de Vida : *Ponens caput expiravit*, penche la tête sur sa poitrine et rend le dernier soupir, entre les croix des deux larrons, vus comme lui en perspective et de profil. Au bas se lamente le groupe des saintes femmes, et Jean, le disciple bien-aimé, déplore le supplice de son maître. A droite, un des bourreaux, vu de dos, pose la main sur le col d'un cheval, et Jérusalem, sous un ciel orageux, dessine sa silhouette lointaine. Dans une gamme plus sombre, Paul Véronèse a mis là toutes les magnificences de sa palette.

Sous un dais de brocart d'or ramagé de noir, la sainte Vierge tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, noble et souriante comme une grande dame de Venise. Sainte Catherine d'Alexandrie présente saint Benoît au divin *bambino*, et saint Georges, le bon chevalier, recouvert d'une riche armure et la lance à la main, assiste à la scène comme garde d'honneur. Rien de plus beau, de plus robuste et de plus fier que cette figure de guerrier, qui serait aussi bien à sa place dans un tournoi que dans la légende dorée.

Quelle merveilleuse peinture que la *Sainte Famille* de Giorgone ! C'est toujours le personnel obligé de ces peintures mystiques : la Vierge, l'Enfant Jésus,

saint Sébastien percé de flèches et sainte Catherine, et, de l'autre côté, le donateur qui a commandé au peintre l'*ex-voto* pour sa chapelle ou sa paroisse. Mais quelle couleur riche, intense et chaude! Quelle force de vie, quel caractère robuste et franc! et comme il est à regretter que ce peintre de génie soit mort à trente-trois ans, plus jeune encore que Raphaël, laissant des œuvres nombreuses, mais aujourd'hui ignorées ou perdues pour la plupart; une fatalité posthume semble s'attacher à certains peintres.

Citons encore une *Sainte Famille* de Titien, d'une magnifique couleur; une autre de Lorenzo di Credi, où l'on remarque, près de la Vierge et de l'Enfant Jésus, saint Julien l'Hospitalier, en pantalon rouge collant et en bottines, et saint Nicolas, évêque de Myre, revêtu de ses habits pontificaux et absorbé dans la lecture des livres saints. C'est une peinture très finie et d'une conservation parfaite.

Dans le *Sommeil de Jésus*, de Bernardo Luini, la Vierge soutient dans ses bras, avec toute sorte de précautions maternelles pour ne pas l'éveiller, son divin Fils, qu'elle se prépare à déposer sur une couche préparée par les anges, dont l'un tient un linge blanc et l'autre un coussin, tandis que le troisième déploie une banderole. L'expression de visage de la Vierge est de la douceur la plus tendre.

Fra Bartolomeo, ce peintre moine, a dans cette galerie de sept maîtres, un tableau d'une grande importance et de première beauté. Sur un trône placé dans une sorte d'hémicycle et dont le baldaquin est formé d'une draperie verte volante supportée par trois anges,

la Vierge est assise et préside au mariage mystique de l'Enfant Jésus et de Catherine de Sienne, qui, agenouillée et tournant le dos au spectateur, reçoit des petites mains divines l'anneau de fiançailles. Cette cérémonie allégorique a pour témoins saint Pierre, saint Barthélemy, saint Vincent et d'autres saints et saintes tenant des palmes. Dans l'interstice des groupes, à la droite de la Vierge et un peu en arrière, on entrevoit deux moines qui s'embrassent avec les signes de la plus vive sympathie chrétienne : ce sont saint François et saint Dominique. Le peintre religieux, pour que l'œuvre de ses mains profitât à son âme, a écrit sur une des marches du trône, aux pieds de la Vierge, cette humble légende : *Orate pro pictore M. D. X. I*, et un peu plus bas il a signé : *Bartholome flor. or. Præ.*, c'est-à-dire : Bartolomeo de Florence, de l'ordre des frères prêcheurs. Fra Bartolomeo a une grande élévation de style. Ses types sont nobles et purs, et il a un goût de draperie plein de largeur. Sa couleur procède par grandes localités, et s'il a reçu des conseils de Raphaël son ami, il a pu aussi lui en donner.

Jetons un coup d'œil au *Triomphe de Titus et de Vespasien*, de Jules Romain. Le char s'avance traîné par quatre chevaux pie et entouré par des groupes de figures qui semblent, à leur style vraiment antique, des bas-reliefs coloriés, et qui, effectivement, sont imités en partie des sculptures de l'arc de Titus. Une Victoire couronne le triomphateur. Des soldats coiffés de laurier, portant des vases et le chandelier à sept branches, dépouilles du Temple, accompagnent

le char, dont deux écuyers maintiennent les chevaux. Une tête de femme traînée par les cheveux symbolise la Judée vaincue.

Un tableau singulier de Vittore Carpaccio attire le regard par sa bizarrerie autant que par son mérite. Il représente la *Prédication de saint Étienne à Jérusalem*. L'anachronisme de costume et d'architecture ferait croire que la scène se passe dans la Constantinople des Turcs, quelque temps après la conquête de Mahomet II. Le saint, dont la figure indique une extrême jeunesse, prêche debout sur un socle où l'on remarque le médaillon d'un empereur romain. Un grand nombre de personnages vêtus de costumes levantins, tels qu'on en pouvait voir sur la place Saint-Marc à Venise, alors en fréquents rapports avec l'Orient, écoutent avec des impressions diverses le discours du saint qui devait être le premier martyr. Au fond, des édifices, dans le goût de ceux qui à cette époque devaient border la place de l'Atmeidan et dont les tableaux de Gentil-Bellin donnent l'idée, découpent leur blanche silhouette sur un horizon de montagnes. Aux qualités fines et naïves du dessin se joint la beauté de couleur qui distingue les peintres vénitiens même avant la Renaissance.

Il nous faut maintenant, quoique nous soyons loin d'avoir tout dit, quitter la galerie des sept maîtres et entrer dans ce qu'on appelle la grande galerie, longue voûte éclairée de haut qui s'étend jusqu'au pavillon de Flore en suivant parallèlement le cours de la Seine.

V

GRANDE GALERIE.

La première portion de la Grande Galerie est réservée aux peintres primitifs de l'école italienne. On voit là les origines de l'art et ses premiers bégayements après les trois ou quatre siècles de barbarie ténébreuse qui suivirent la chute de l'empire romain, et pendant lesquels l'idée de la beauté semble absolument perdue. Voici d'abord Cimabue avec sa *Vierge aux Anges*, un tableau qui ressemble à une icone russe et reproduit les formules byzantines, en apparence du moins, car les têtes encastrées dans leurs épais nimbes d'or ont déjà une aspiration à la vie, et sous les plis symétriquement raides des draperies se dessine la forme humaine qui va se dégager de sa chrysalide grossière. La Vierge, ouvrant de grands yeux fixes comme les Mères de Dieu grecques, en habits d'impératrice, assise sur un trône, tient sur ses genoux un Enfant Jésus un peu hagard, qui fait le geste de bénir. Des anges nimbés d'or et régulièrement superposés accompagnent le trône nageant dans l'atmosphère dorée de la peinture primitive. Il y en a trois de chaque côté. Une bordure de médaillons au nombre de vingt-six, représentant des apôtres et des bienheureux, entoure le tableau. Certes, cela est étrange, barbare et farouche, mais non sans grandeur, et cette imagerie à gaufrures

d'or d'une immobilité hiératique, produit souvent un effet religieux plus profond qu'une peinture achevée et douée de toutes les perfections. Cimabue a la gloire d'avoir été célébré par Dante et d'être le maître de Giotto, qui de gardeur de moutons devint peintre, sculpteur, architecte et renouvela la face de l'art.

Saint François d'Assise recevant les stigmates, de Giotto, est déjà d'un art bien plus libre, bien plus vivant, bien plus humain que la *Madone aux Anges* de Cimabue. Retiré deux ans avant sa mort sur le mont della Vernia, saint François d'Assise, halluciné par un jeûne de quarante jours, vit apparaître dans une extase un chérubin à six ailes, deux s'étendant comme des bras en croix, deux servant à voler et deux autres rabattues comme un pagne sur le reste du corps. Des pieds, des mains et du flanc de ce chérubin figurant le Christ, partaient des rayons qui imprimèrent sur saint François d'Assise les divins stigmates des plaies de Notre-Seigneur, stigmates réels, et que l'évanouissement de la vision ne fit pas disparaître. Il n'y a pas encore de ciel dans ce tableau, et le paysage se découpe sur une couche d'or gaufrée, mais c'est pour le temps une grande hardiesse. La nature fait son entrée dans l'art. On voit les gazons, les rochers, les arbres de la montagne, les cellules blanches des ermites, tout cela rendu avec un sentiment naïf, mais vrai. Le saint a bien la maigreur ascétique, l'expression de ferveur et d'extase que réclame le sujet. Sa pose offre des lignes contrastées. Il a rompu ce linéament, rigide comme le trait de plomb où sont emprisonnées les figures

des vitraux, qui semble retenir captifs les personnages des tableaux à cette époque. Bientôt l'élève de Cimabue s'affranchit de ces gothiques contraintes, et les fresques de lui qu'on voit encore dans l'église de la Madone de l'Arena, à Padoue, témoignent d'un immense progrès. L'azur y apparaît dans le ciel, l'or disparaît et sa richesse barbare est remplacée par la beauté. La composition s'assouplit, se combine, se distribue sur plusieurs plans. L'expression et le style naissent simultanément sous ce pinceau que n'étonne plus aucune difficulté. Avec Giotto s'ouvre l'ère nouvelle, et l'Italie devient la souveraine de l'art.

Dans la partie inférieure du tableau sont peintes trois compositions relatives à la vie du saint : la *Vision du pape Innocent III*, à qui saint Pierre conseille de soutenir l'ordre des frères mineurs, fondé par saint François, *le Pape Innocent III donnant à saint François suivi de ses douze compagnons l'habit et les statuts de son ordre*, et enfin *Saint François parlant à des oiseaux*. On sait que ce saint, d'une tendresse charmante, vivait avec la nature dans une communion si intime qu'il entendait le langage des bêtes et que les animaux lui répondaient. Il appelait les hirondelles « ses sœurs. » Les oiseaux écoutaient ses sermons et disaient l'office avec lui, chantant ou se taisant à sa volonté.

Le *Couronnement de la Vierge*, de Fra Beato Angelico, semble peint plutôt par un ange que par un homme. Le temps n'a pas terni l'idéale fraîcheur de ce tableau délicat comme une miniature de missel,

et dont les teintes sont prises aux blancheurs des lis, aux roses de l'aurore, à l'azur du ciel et à l'or des étoiles. Aucun des tons fangeux de la terre n'alourdit ces formes séraphiques faites de vapeurs lumineuses. Sur un trône aux degrés de marbre, dont les couleurs variées sont symboliques, le Christ assis tient une couronne d'un riche travail qu'il va poser sur le front de sa divine mère, agenouillée devant lui, la tête modestement penchée et les mains croisées sur sa poitrine. Autour du trône se presse un chœur d'anges musiciens jouant de la trompette, du théorbe, de l'angélique et de la viole d'amour. Une flamme légère voltige sur leurs têtes, et leurs grandes ailes palpitent de joie à ce glorieux couronnement qui fait Dame du paradis l'humble servante du Seigneur. A gauche, un ange agenouillé prie. Dans le bas du tableau, le regard tourné vers le ciel, adore et contemple, distribuée en deux groupes, la foule des bienheureux. D'un côté Moïse, saint Jean-Baptiste, des apôtres, des évêques, des fondateurs d'ordre désignés par quelque emblème et portant pour plus de sûreté leurs noms inscrits autour de leurs nimbes ou dans les broderies de leur vêtement. Saint Dominique tient une tige de lis et un livre. Un soleil forme l'agrafe du manteau de saint Thomas d'Aquin. Charlemagne, « l'empereur à la barbe florie, » est reconnaissable à sa couronne fleurdelisée. Saint Nicolas, évêque de Myre, a près de lui trois boules d'or, symbole des trois bourses qu'il donna à un gentilhomme pauvre pour doter ses trois filles que leur beauté exposait aux séductions. De l'autre côté

se pressent le roi David, des apôtres, des martyrs, saint Pierre le Dominicain avec sa blessure à la tête, saint Laurent tenant son gril, saint Étienne une palme à la main, saint Georges armé de pied en cap; puis, sur le devant du tableau, le charmant groupe des saintes, d'une grâce toute céleste : la Madeleine agenouillée offre son vase de parfums, sainte Cécile s'avance couronnée de roses, sainte Claire transparaît à travers son voile constellé de croix et d'étoiles d'or, sainte Catherine d'Alexandrie s'appuie sur la roue instrument de son supplice, calme et paisible comme si c'était un rouet de fileuse; sainte Agnès tient entre ses bras un petit agneau blanc, symbole de candeur. Fra Beato Angelico a trouvé pour ces jeunes saintes une beauté virginale, immatérielle, céleste, dont le type n'existe pas sur la terre : ce sont des âmes visibles plutôt que des corps, des pensées de forme qu'enveloppent de chastes draperies blanches, roses, bleues, étoilées et brodées, comme doivent en revêtir les esprits bienheureux qui jouissent au paradis de la lumière éternelle. S'il y a des tableaux au ciel, ils ressemblent à ceux de Fra Angelico.

Nous regrettons que le peu d'espace dont nous pouvons disposer ne nous permette pas de décrire les sujets peints dans cette partie inférieure du tableau qu'on appelle le gradin, et qui représentent des miracles tirés de la légende de saint Dominique, à l'ordre duquel appartenait Fra Giovanni da Fiesole.

Le *Portement de croix*, de Ghirlandajo, a cette gloire d'offrir dans sa disposition comme une idée première du *Spasimo di Sicilia* de Raphaël. Le

Christ, affaissé à demi sous le bois infâme, chemine paisiblement dans sa voie douloureuse. Des soldats ouvrent le cortège. Un nègre bizarrement vêtu marche devant le Sauveur, que saint Simon de Cyrène aide à porter sa croix. Les saintes femmes suivent, et, dans un coin du tableau, sainte Véronique agenouillée déploie sur un linge la miraculeuse empreinte. Ce cadre est de Benedetto Ghirlandajo; deux autres peintres, Domenico et Ridolfo, qui n'appartiennent pas à la même famille, ont aussi porté ce nom.

Un tableau étrange est le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, par Benozzo Gozzoli, qui peignit à fresque, sur une longue muraille du Campo-Santo de Pise, vingt-quatre histoires tirées de l'Ancien Testament, qu'on peut admirer encore sous le cloître aux frêles colonnettes, pâlies mais toujours belles. Trois zones divisent cette bizarre composition. Dans la partie supérieure, on voit le Christ, accompagné de saint Paul avec le glaive et de Moïse avec les Tables de la loi. Les quatre évangélistes semblent écrire sous l'inspiration divine, et le Christ satisfait prononce ces paroles écrites sur un cartouche: *Bene scripsisti de me, Thomma.*

Dans la zone intermédiaire, saint Thomas trône au milieu d'une sphère lumineuse, ayant des livres ouverts sur ses genoux, Aristote et Platon se tiennent debout à côté de lui, et il a sous ses pieds Guillaume de Saint-Amour, l'adversaire des ordres mendiants, qui est tombé sous les foudres de son éloquence.

Au bas du tableau, le pape Alexandre IV, assisté

de ses caméricrs et de ses cardinaux, préside l'assemblée d'Agnani, où fut débattue la grande querelle des ordres mendiants, attaqués par Guillaume de Saint-Amour et défendus par saint Thomas d'Aquin. Dans la foule on distingue saint Bonaventure, Albert le Grand, Humbert de Romans, général des dominicains, les docteurs Pierre et Jean, députés au pape par Louis IX.

C'est ainsi que Benozzo représente l'apothéose de saint Thomas d'Aquin, l'Ange de l'école, le Bœuf muet qui, suivant Albert le Grand, son professeur, devait plus tard pousser dans la doctrine un si fort mugissement que tout le monde l'entendrait.

La *Nativité de Jésus-Christ*, de Filippo Lippi, est un tableau où l'originalité de l'artiste se dégage des gothiques formules de composition, et mèle à un sujet sacré l'étude directe de la nature. L'Enfant Jésus est posé à terre, entre la Vierge et saint Joseph agenouillés qui l'adorent. Doit-on reconnaître dans le type tout individuel de la Vierge le portrait de cette Lucrezia Buti, pensionnaire du couvent pour lequel Lippi peignait cette *Nativité* et qu'il enleva? La conjecture n'a rien d'invraisemblable, car ce cadre est bien le cadre commandé pour leur maître-autel par les religieuses de Sainte-Marguerite. Portrait ou non, la tête est d'ailleurs fine, charmante et d'un sentiment exquis. Le saint Joseph, avec son air de pauvre homme et sa courte barbe grise, est traité d'une manière toute réaliste, comme on dirait aujourd'hui. Il a près de lui son bâton et sa gourde de voyage, clissée comme une bouteille d'aleatico ou de

marasquin de Zara. Le lieu où se passe la scène est une étable en ruine, dont toutes les pierres sont peintes une à une avec un soin et une fidélité que le toit de tuiles de Delaberge peut égaler seul. Quelques brins de chaume jetés sur des chevrons protègent le petit Jésus, sur lequel soufflent le bœuf et l'âne, dont le bât est posé dans un coin. Sur la muraille, frétillant de la queue, courent des lézards. Un chardonneret est perché sur un bout de poutre et chante la naissance de l'enfant. Ce naturalisme, qui associe la création à Dieu et lui fait jouer son rôle dans le drame sacré, était inconnu à la peinture primitive, absorbée par le dogme et isolant les figures hiératiques au milieu des fonds d'or. Dans le ciel, au-dessus de l'enfant, plane le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. De chaque côté, deux anges au vol transversal se font symétrie. Au delà de l'étable en décombres on aperçoit la campagne, une campagne réelle où des bergers paissent leurs moutons. Un de ces bergers, son chien près de lui, joue de la musette. Tous ces détails sont peints d'une manière ferme et précise, et la couleur, quoique enfumée par le temps, se devine superbe.

Un autre tableau de Filippo Lippi, *la Vierge et l'Enfant Jésus* adoré par deux saints abbés, se rapproche davantage de la forme consacrée, mais le sujet le veut ainsi, et le peintre a su marquer son originalité par des détails curieux et charmants. Au milieu de la composition, la Vierge, debout sur les marches d'un trône, présente l'Enfant Jésus à deux saints personnages à genoux, qui tiennent en main

la crosse abbatiale, signe de leur dignité. Deux archanges sont debout près de la Vierge, portant des tiges de lis: une foule de petits anges se pressent autour du trône, et dans le religieux qui s'abrite sous leurs ailes on croit reconnaître l'artiste, car, pendant sa vie agitée, Filippo Lippi prit le froc, le jeta aux orties et, entre autres aventures, fut pris par des corsaires barbaresques. Il fut donc moine quelque temps, et comme tel a le droit de figurer dévotement dans un tableau de sainteté. Ses types de la Vierge, de l'Enfant Jésus et des saints sont moins émaciés que ceux des artistes contemporains. Une aimable rondeur remplit leurs joues, et leurs chairs finement modelées ont un relief insolite. La dorure est encore employée dans ce tableau, mais d'une façon sobre et discrète, par fines hachures qui jouent la lumière, en peintre et non en relieur appliquant des fers sur le cuir. Filippo Lippi, qui, dit-on, mourut empoisonné par le père d'une de ses maîtresses, laissa un fils. Filippino, artiste de talent, dont on admire les fresques à l'église del Carmine, à Florence.

Giovani di Pietro, dit *lo Spagna*, car il était d'origine espagnole, est représenté au musée du Louvre par une *Nativité de Jésus-Christ* d'une composition charmante, dans le style du Pérugin, ou plutôt dans la première manière encore naïve de Raphaël, mais avec un accent particulier. L'Enfant Jésus repose à terre sur une draperie blanche, les jambes croisées, le doigt dans la bouche comme un marmot qui n'a pas encore conscience de sa divinité. Il est adoré par

la Vierge, saint Joseph et trois anges à genoux. Trois autres anges planant dans l'azur soutiennent une banderole où est écrite la bonne nouvelle. Au fond l'on aperçoit la ville de Bethléem et la cavalcade élégante et barbare qui accompagne les rois mages venus du fond de l'Orient. Sur un monticule, un ange annonce à un berger gardant les troupeaux la naissance miraculeuse, et deux pasteurs, dont l'un porte un agneau, se hâtent pour venir adorer l'enfant dans sa crèche.

Il nous faut abréger, bien malgré nous, cette revue des peintres primitifs si intéressants au point de vue historique et dont les œuvres ont la grâce un peu embarrassée de l'enfance essayant ses premiers pas. Nous citerons donc seulement la *Famille de la sainte Vierge*, de Lorenzo di Pavia, tableau singulier et charmant dont tous les personnages portent leurs noms écrits sur des banderoles, le *Couronnement de la Vierge* de Roselli, le *Christ en croix* de Bernardo Perugino, les toiles de Lorenzo Costa, la *Cour d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue*, et l'*Allégorie d'Orphée civilisant les hommes*, le *Christ en Croix* de Raibolini (Francia), avec un Job, au pied du gibet, trouvant ses misères peu de chose comparées à celle du Sauveur, les *Docteurs de l'Église* qu'accompagnent les symboles des évangélistes de Sacchi di Pavia, belle et ferme peinture, et nous reviendrons à Titien, à Paul Véronèse, à Jules Romain et autres grands maîtres de la belle époque de l'art.

Arrêtons-nous devant le *Jupiter et Antiope* de Titien, tableau connu sous le nom de *la Vénus del*

Pardo, nous ne savons trop pourquoi; car il n'y a pas, ce nous semble, d'équivoque possible sur le sujet. Cet important tableau, qui a longtemps séjourné en Espagne, a subi bien des vicissitudes. Deux fois il manqua d'être la proie des flammes et subit d'impudentes restaurations qu'heureusement on a pu faire disparaître. Nonchalamment couchée au milieu de la composition, Antiope, un bras arrondi au-dessus de sa tête, ramène de l'autre main, par un vague mouvement de pudeur endormie, le pan de sa draperie sur sa hanche. La blancheur de son beau corps fait au centre du tableau une tache lumineuse qui attire et retient le regard. Jupiter, qui a pris les oreilles et les pieds du satyre, lève le voile de la dormeuse et en contemple les charmes d'un œil avide, pendant qu'un Amour, volant dans les branches de l'arbre dont l'ombre flotte sur la nymphe, décoche une flèche au maître des dieux. A gauche, une femme tressant des fleurs est assise près d'un satyre, et un chasseur, venu on ne sait trop comment à travers cette mythologie, avec ses deux chiens en laisse, montre à son compagnon, sonnant du cor, un cerf que des chasseurs forcent au fond du paysage, qui est superbe, car il n'est pas plus beaux paysages que ceux des peintres d'histoire, surtout quand le peintre s'appelle Titien.

A quelques pas plus loin rayonne le *Couronnement d'épines*, un chef-d'œuvre de couleur que l'artiste peignit à l'âge de soixante-seize ans, et qui ne se ressent nullement des atteintes de la vieillesse. Le genou reployé du Christ semble sortir de la toile,

tant la lumière s'y joue puissante et splendide; les soldats insulteurs sont enlevés avec la plus juvénile énergie, et toute la scène se détache d'un fond d'architecture à bossages où s'encastre un buste de Tibère qui date le supplice du Christ.

Non loin de cette magnifique composition, admirez ce *Portrait d'homme*, vêtu de noir, si noble, si vrai, si vivant, et cette *Sainte Famille*, où le peintre a introduit saint Étienne, saint Ambroise, évêque de Milan, en bonnet et en robe rouges, et saint Maurice, le chef de la légion Thébaine, revêtu de son armure.

Ce qui frappe d'abord l'attention dans la *Nativité* de Jules Romain (Giulio Pippi), c'est une grande figure de guerrier barbu, armé à l'antique avec des cnémides cannelées dont l'ombre est verte et la lumière rose par une de ces colorations étranges, familières à l'élève de Raphaël. Ce saint, qui se tient debout près de la bordure, à gauche, d'un air attendri et farouche, est saint Longin, le légionnaire, qui perça de sa lance le flanc du Christ. D'une main, il s'appuie sur sa pique, et de l'autre il presse contre sa poitrine une buire de forme mystérieuse, en cristal et en or, qui n'est autre que le vase où les anges recueillirent la pourpre et l'eau jaillissant de la plaie du Sauveur, et qui, sous le nom de Saint-Graal, a tant exercé l'imagination chevaleresque du moyen âge. Faisant symétrie à saint Longin, saint Jean, vêtu d'une robe verte, tient un calice d'où sort un serpent. L'Enfant Jésus, adoré par la Vierge et saint Joseph, occupe le milieu de la composition, et au fond, dans l'ombre, on entrevoit l'ange qui annonce

aux bergers la naissance miraculeuse. Ce tableau, qui choque un peu l'œil par des colorations étranges et discordantes, rachète bien ce défaut par une grandeur de composition, une beauté de dessin et une fierté de style qui sentent le maître habitué aux hardiesses de la fresque et digne de mettre la main aux chefs-d'œuvre du divin Sanzio.

Le *Portrait de Jules Romain* par lui-même est aussi très beau, si l'artiste ne s'est pas flatté. Il a le pur type italien : son teint olivâtre, ses cheveux courts et frisés, sa barbe brune et son vêtement noir lui donnent une fière et noble physionomie.

Bonifazio est un maître digne d'écrire son nom sur le livre d'or de la peinture vénitienne. Sa palette n'est pas moins riche que celle de Titien ou de Palma le Vieux, et il est aisé de confondre ses œuvres avec celles de ces grands coloristes. Sa *Résurrection de Lazare* est un très beau tableau ; Jésus, suivi de ses disciples et debout entre Marthe et Marie, fait le geste qui redresse les morts dans leur tombeau. Lazare, étonné de la lumière, se soulève, soutenu par deux hommes. La gravité de la scène est un peu troublée d'un détail trop familièrement naturel : un des Juifs présents au miracle se bouche le nez pour ne pas sentir la fétide odeur du sépulcre ouvert. C'est un manque de goût ; mais le geste est si vrai, et le personnage si bien peint !

Voilà encore Paul Véronèse non moins beau, non moins superbe que dans le Salon carré. Vous le reconnaissez à ses grandes architectures blanches se dessinant cette fois sur un ciel dont le bleu, peint sans

doute en cendre d'Égypte, a tout à fait tourné au noir et pris l'aspect d'un marbre veiné. A cette table perpétuellement mise dans ses tableaux, le Vénitien a fait asseoir le Christ entre les deux pèlerins d'Emmaüs. Des serviteurs empressés apportent les mets au divin hôte, et, pour que le repas du Christ eût des spectateurs comme celui des rois qui mangent en public, Paul Véronèse a donné des billets à sa famille. A droite, sa femme, haute en couleur, d'un blond vénitien, coiffée de perles, dans un riche costume à la mode du temps, tient entre ses bras un petit enfant en maillot; l'un de ses fils, par timidité enfantine, s'attache au pan de la robe maternelle et paraît vouloir se cacher, tandis que l'autre, un genou en terre, s'amuse à taquiner un petit épagneul. Au milieu de la composition, sur le devant du tableau, deux fillettes de sept à neuf ans, fraiches et roses, aux blonds cheveux bouclés, en robe de damas blanc ramagé d'or, jouent avec un grand chien, parfaitement insoucieuses du miracle qui se passe derrière elles. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus charmant, de plus gracieux et d'une couleur plus tendrement lumineuse que ce groupe caressé par le peintre avec un paternel amour.

Citons seulement *l'Ange faisant sortir Loth et ses filles de Sodome*, *Suzanne et les deux Vieillards*, et un *Portrait de femme* accompagné d'un enfant qui pose la main sur la tête d'un lévrier, et dont le modèle semble le même que celui de la figure décrite dans le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*. Il est inutile de vanter les qualités magistrales de

ces œuvres, placées à peu de distance les unes des autres sur la même paroi de la grande galerie.

Jetez un coup d'œil sur le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, d'Orazio di Domenico Alfani, un peintre peu connu et qui mériterait de l'être davantage, et sur la *Circoncision*, de Ramenghi, dit le Bagnacavallo, riche composition qu'enserre un cadre restreint dans un temple à colonnes torses de celles qu'on nomme salomoniques.

Jusqu'à présent on n'avait guère vu aux musées que des tableaux. Les fresques, par leur nature même, semblent devoir rester fixées à jamais au mur dont l'enduit a bu leurs couleurs. Voici cependant deux panneaux de fresque détachés de leur muraille et transportés sur toile ; ce sont deux fragments de la décoration peinte par Bernardo Luini pour le couvent de la Pelucca à Monza : un *Bacchus enfant jouant sous une treille* et *Vénus faisant forger à Vulcain les ailes de l'Amour*. Si le choix de ces sujets mythologiques vous étonne et paraît peu convenable pour le lieu, songez aux *Bains de Diane* que Corrège exécuta au couvent de Parme. L'aspect terne et mat de cette peinture, qui ressemble à du pastel fixé, surprend l'œil habitué au lustre de l'huile ; mais on trouve bientôt un grand charme dans cette tonalité douce où rien ne miroite et qui, éteignant les petits détails, laisse prévaloir les lignes de la composition. Il serait à désirer qu'on pût réunir aux galeries du Louvre une salle de fresques choisies parmi celles des maîtres que menace une prochaine destruction ; car, si la fresque est inaltérable, les

murs qui la soutiennent se lassent à la longue de rester debout. Quel que soit le mérite des tableaux exposés, ils ne donnent qu'une idée très incomplète de la manière suprême des grands maîtres italiens ; c'est dans la peinture murale qu'ils ont dépensé le plus pur de leur génie.

Il ne faut pas négliger cette *Sainte Famille* de Francesco Mazzola, plus connu sous le nom de Parmigianino ou le Parmesan. Il était de Parme comme le Corrège, qu'il étudia beaucoup, et dont il s'appropria la grâce en l'exagérant. C'est un maniériste que le Parmesan ; mais ne disons pas trop de mal des maniéristes, ce sont gens de beaucoup d'esprit, de talent et d'ingéniosité. Cette élégance allongée, ces poses coquettes, ces airs de tête penchés, ces tours de main, ces doigts en fuseaux, ces ovales fins, ces bouches aux sourires sinueux, ces yeux aux regards de côté, tout cela a bien son charme, surtout quand c'est le pinceau de Mazzola qui se charge d'apprêter le régal.

Un mot pour cette *Salutation angélique* de Giorgio Vasari, l'aïeul des critiques d'art. Son *Histoire des peintres* vaut mieux que son tableau, où cependant on reconnaît l'homme habile et l'élève de Michel-Ange. Ce *Portrait* de vieillard, aux cheveux courts, à la longue barbe blanche, aux yeux cernés de larges cercles de bistre, figure mâle, sérieuse et robuste encore, est celui de Tintoret, qui s'est peint lui-même à un âge avancé. Nous en parlons pour mettre à son rang ce grand maître, qu'on ne jugerait peut-être pas à sa juste valeur, si on ne l'appréciait que

sur les échantillons, d'ailleurs très beaux, mais pas assez importants, que possède le musée. La *Suzanne au bain* du Salon carré est certes un morceau remarquable, et le *Paradis* de la galerie des Sept Maîtres est une esquisse d'une audace et d'une fougue étonnantes. Mais, pour bien connaître le Tintoret, il faut voir, à l'académie des Beaux-Arts de Venise, le *Miracle de saint Marc*, et à la Scuola di San-Rocco, ce gigantesque *Crucifiement*, si vigoureux, si mouvementé et si pathétique, une des merveilles de la peinture.

VI

SECONDE TRAVÉE DE LA GRANDE GALERIE.

Ici une arcade soutenue par des colonnes marque, dans la longue galerie, une sorte de temps d'arrêt. Au delà, l'école italienne se continue, mais déjà les gens de talent remplacent les gens de génie et les maîtres habiles succèdent aux grands maîtres. On peut, dans leurs œuvres pleines de mérite encore, découvrir les germes de la décadence prochaine. Voici le Guide (Guido Reni) qui se présente avec un bagage nombreux, le Guide, un peintre admirablement doué, chez qui le joueur fit tort à l'artiste, et qui finit dans l'abandon et la tristesse une carrière brillante à ses débuts. Avec Dominiquin et les Carrache, ses maîtres d'abord, ses jaloux ensuite, il est la gloire de l'école bolonaise. Car le centre de la

peinture n'est plus à Venise, à Florence, ni à Rome; après la mort des dieux de l'art, il se fixe à Bologne. Au premier coup d'œil, le regard rencontre sur la paroi que nous suivons un *Hercule combattant l'hydre de Lerne*, grande figure académique, violemment musclée, d'une couleur rougeâtre et se rapportant à l'époque où le Guide imitait Caravage et n'avait pas encore adopté cette couleur bleuâtre, argentée et claire, qui lui valut tant de succès. Le *Combat d'Hercule et d'Achéloüs* est dans le même style, ainsi que l'*Hercule sur le bûcher*. On remarque dans ces trois toiles, dont les figures dépassent la proportion humaine, une outrance de vigueur et une volonté de faire montre d'un grand savoir anatomique que ne comporte point le vrai tempérament de ce peintre plutôt gracieux. On en peut dire autant du *Saint Sébastien*, belle étude peinte dans la manière du Guerchin.

Nous grouperons ici, pour n'avoir plus à y revenir, les tableaux du Guide disséminés dans cette portion de la galerie; un des plus remarquables est le *David vainqueur de Goliath*. Le jeune triomphateur, coiffé d'une toque à plume, ce qui n'est peut-être pas d'une couleur locale bien rigoureuse, dessine sur un fond d'ombre un profil d'une délicatesse charmante et dont la douceur, presque féminine, contraste heureusement avec la tête monstrueuse du géant philistin, qu'il élève d'une main, tandis que de l'autre il tient la fronde, instrument de sa victoire. Le mouvement avec lequel il s'appuie sur un fût de colonne tronquée est plein d'élégance. La *Purification de la*

Vierge se distingue par une composition d'une ordonnance bien entendue. La Vierge, agenouillée devant Siméon, est vue de profil; saint Joseph, sainte Anne l'accompagnent; une jeune fille offre pour elle les deux tourterelles exigées par la loi, et au premier plan, un enfant agace du doigt deux autres pigeons posés sur une table; c'est une figure d'une grâce charmante.

Nous ne pouvons que mentionner *Jésus donnant les clefs à saint Pierre, l'Annonciation, Jésus et la Samaritaine, la Vierge et l'Enfant Jésus,* toiles remarquables par l'ingénieux arrangement de la composition, la facilité du dessin et la liberté de la touche, d'une expéditive certitude: car ces maîtres de la seconde période furent tous de grands praticiens. Mais il nous faut parler de la *Madeleine*, un type inventé et multiplié par le Guide. La tête légèrement renversée en arrière, la sainte, dont les traits rappellent ceux de la Niobé antique, lève vers le ciel des yeux extasiés pleins de larmes et de lumière. Le Guide se vantait d'avoir deux cents manières de faire regarder le ciel à une figure, et c'était la vérité. Cette Madeleine est d'une couleur nacrée que nuancent de faibles tons roses; une légère ombre bleuâtre baigne le col et les épaules, où roulent des cheveux blonds épars. Il n'y faut pas chercher l'expression austère du repentir chrétien, mais une certaine mélancolie sentimentale et coquette, comme peuvent l'éprouver à certaines heures de lassitude les beautés mondaines. Ces types charmants expliquent la vogue du Guide, qui les répandit à profusion. Sa gloire n'est

pas là ; elle marche mêlée aux Heures matinales devant le *Char de l'Aurore,* dans le plafond à fresque du palais Rospigliosi.

Il y a une ferveur ascétique, une intensité d'extase digne des Espagnols dans ce *Saint François d'Assise*, du Cigoli, en prières, joignant sur sa maigre poitrine ses mains pâles, tachées par les meurtrissures des miraculeux stigmates.

La gravure a rendu populaire la *Sainte Cécile* du Dominiquin. Coiffée d'une sorte de turban, les yeux levés au ciel, la sainte patronne des musiciens chante en s'accompagnant de la basse. Un petit ange-pupitre tient ouverte devant l'exécutante la partition qu'elle ne regarde pas, car son âme plane dans les espaces célestes. Cette figure résume assez bien le talent du Dominiquin. Une grâce un peu lourde dans sa naïveté, mais aimable par sa sincérité même, un vrai sentiment de nature sous un travail pénible, où la volonté a plus de part que le don. Le Dominiquin, qu'on appelait le bœuf de la peinture, n'en a pas moins tracé un sillon glorieux. La *Communion de saint Jérôme* se soutient au Vatican parmi les merveilles de l'art, et les fresques dont il a revêtu les églises et les monuments sont admirées avec justice.

On voit de lui au musée : *Timoclée amenée devant Alexandre*, *Renaud et Armide*, *Herminie chez les Bergers*, sujets historiques ou romanesques bien rares dans la peinture italienne, tout occupée de tableaux d'autel et de commandes religieuses. Renaud est couché aux pieds de l'enchanteresse,

dans ces jardins dont le Tasse a fait une si poétique description. Les fonds représentent à travers des trouées de feuillages des fontaines jaillissantes et de féeriques architectures, et derrière un massif on aperçoit Ubalde et le chevalier Danois qui viennent chercher Renaud. Un tel sujet a naturellement pour accessoires des colombes se becquetant, de petits Amours éveillés ou endormis ; mais on ne s'attendait pas à y voir figurer un perroquet, un magnifique ara jaune, bleu et rouge perché sur un arbre près du groupe amoureux. Herminie, chancelant sous le poids de l'armure de Clorinde qu'elle a revêtue, se présente aux bergers avec une grâce embarrassée très bien rendue. Dans la *Sainte Famille*, qui pourrait aussi bien s'appeler la fuite en Égypte, la Vierge puise de l'eau avec une coquille à une source jaillissante, l'Enfant Jésus prend un fruit que lui présente Jean, et saint Joseph décharge l'âne. Aux sujets solennels, Dominiquin mêle toujours aimablement quelque détail naïf qui ramène au naturel : mentionnons l'*Apparition de la Vierge à saint Antoine de Padoue*, le *Triomphe de l'Amour*, qui est enfin revenu prendre sa place au centre de la guirlande de fleurs dont le jésuite Daniel Seghers l'avait entouré, le *David jouant de la Harpe*, et des paysages historiés de sujets mythologiques.

Regardez ce beau *Portrait*, de Carlo Maratti, représentant Marie-Madeleine Rospigliosi, vêtue de noir, les bras nus jusqu'au coude, et jouant avec un éventail. Carlo Maratti a joui dans son temps d'une vogue prodigieuse, qu'il méritait en partie. Bien des

rayons de sa gloire sont tombés. Car, après les réactions vers ce qu'on appelle le bon goût, on devient habituellement très injuste à l'endroit des peintres de la décadence, gens d'infiniment d'esprit, de talent et d'habileté, comme on peut s'en convaincre en jetant un coup d'œil sur le *Portrait* de l'artiste peint par lui-même, le *Sommeil de Jésus*, la *Nativité,* la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, toiles charmantes, de la couleur la plus aimable et de la touche la plus spirituelle.

Ce que nous disons là de Carlo Maratti peut s'appliquer à Pietro di Cortone, qui lui est antérieur, étant né vers la fin du seizième siècle, mais qui en est contemporain, ayant vécu plus de soixante ans dans le dix-septième siècle ; celui-là aussi est un *décadent*. Ce qui n'empêche pas l'*Alliance de Jacob et de Laban* d'être un chef-d'œuvre. Quelle tournure charmante et superbe a le groupe de Rachel et de Lia debout avec leurs enfants sous les grands arbres qui les ombragent, pendant que Jacob et Laban, le beau-père et le gendre, pour cimenter leur alliance, immolent un bélier sur un autel de pierre et de gazon ! Les jolies têtes, les fines extrémités, les draperies légères et souples ! et quelle couleur blonde et chaude ! et quel style ! oui, quel style élégant et fier !

C'est aussi un bien délicieux tableau que la *Nativité de la Vierge ;* on ne peut s'empêcher d'être charmé par l'air aimable et riant des têtes, d'un type plein de fraicheur, de grâce et de jeunesse, parti-

culier aux femmes peintes par Pietro di Cortone. L'arrangement des groupes est ingénieux, la couleur gaie et tendre, la touche spirituelle. Nous avouons que ces qualités, quoique tardives, nous plaisent autant que le dessin anguleux, les gaufrures d'or et les couleurs d'enluminures des peintres primitifs dont il est de mode de ne parler qu'avec une profonde vénération.

Sainte Martine refusant de sacrifier aux faux dieux est un tableau d'un mérite qu'on ne saurait nier et qu'on admirerait bien volontiers sans ce terrible mot de décadence. Pietro di Cortone fut d'ailleurs le peintre et l'architecte ordinaire de sainte Martine, dont les reliques ne furent exhumées qu'en 1634. Le pape Urbain VIII fit élever une église en l'honneur de la nouvelle sainte, et ce fut Pietro qui en fournit les plans. Il a plusieurs fois peint des sujets tirés de cette légende, et le Louvre possède deux tableaux charmants, variantes du même thème, représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus accueillant sainte Martine* appuyée sur la fourche, instrument de son supplice.

Si vous n'êtes pas allé à Venise, arrêtez-vous devant la toile de Canaletto, représentant *la Madonna della Salute* à l'entrée du grand canal, et le voyage sera fait. La réalité ne vous en apprendrait pas davantage, tant l'illusion est complète. Voilà bien l'église aux coupoles blanches, la Dogana, les palais baignant leur pied dans l'eau, les *traghets*, les gondoles, les embarcations de toutes sortes, et le scintillement vert de la petite vague des lagunes. C'est bien la

Venise calme et joyeuse, perpétuel décor d'opéra animé de figures spirituelles par Tiepolo.

Nommons seulement Francesco Mola, n'ayant pas la place de décrire ses œuvres, qui en valent la peine cependant, et faisons une pause devant la *Mélancolie* de Dominique Feti, qui ne ressemble nullement à la *Mélancolie* d'Albert Durer, et qui n'en a pas moins son mérite pour cela. C'est une femme d'aspect robuste, qui, agenouillée près d'un bloc de pierre où elle s'accoude, appuie son front sur sa main gauche et de la main droite tient une tête de mort qu'elle contemple avec une rêverie profonde et comme abîmée dans des réflexions sans issue. Autour d'elle gisent des pinceaux, une palette, des livres, un torse de statue. Un chien enchaîné sommeille à demi, et, sur un socle près d'une sphère, une clepsydre mesure les heures qui ne reviennent plus. Au fond, s'ébauchent des ruines lointaines. Cette figure de Feti, avec son costume de contadine et sa puissance réaliste, ne s'oublie pas. *La Vie champêtre*, tableau plus connu sous le nom de *la Fileuse*, représente une paysanne assise au pied d'un arbre, ayant près d'elle deux enfants. Plus loin un homme laboure. C'est l'âge d'or traduit en prose, mais en bonne prose. Le *César romain*, qu'il représente Néron ou Titus, a la plus fière prestance et la mine la plus altière qu'on puisse imaginer.

Michel-Ange de Caravage (Amerighi) est un de ces peintres robustes, farouches et violents qui repoussent l'idéal, mais embrassent la nature d'une étreinte si forte qu'il en résulte encore des œuvres remarquables

où le caractère remplace la beauté. Caravage a du reste laissé une trace; il a fait école, et de plus grands que lui peut-être l'ont imité. Son empreinte est visible sur Ribera, le Guerchin, le Guide même, Manfredi, Leonello Spada, le Valentin et d'autres. Il jaillit de ses ombres noires d'éblouissants éclairs. Son tableau de la *Mort de la Vierge* est une œuvre magnifique, d'un effet dramatique et profond. La *Diseuse de bonne aventure*, le *Concert*, le *Portrait d'Alof de Vignacourt*, grand maître de l'ordre de Malte, sont des toiles d'une vérité énergique et d'une singulière puissance. On peut dire du coloris de Caravage comme du style de Tertullien, qu'il a l'éclat noir de l'ébène.

Annibal Carrache a dans cette partie de la galerie une *Résurrection du Christ*, bon tableau, d'une savante facture, et des paysages où l'on pressent déjà le Poussin. La *Chasse* et la *Pêche* sont peuplées de figures qui dénotent la main magistrale du peintre d'histoire.

Si vous n'y tenez pas beaucoup, nous passerons légèrement sur l'Albane et ses éternelles redites mythologiques, Vénus, Nymphes, Amours, détachant leur blancheur d'un fond de paysage vert sombre, ayant pour coulisse au premier plan quelque bout d'architecture classique, et nous arriverons à *la Pythonisse d'Endor*, de Salvator Rosa, un tableau romantique avant le romantisme. La pythonisse, vieille stryge bizarrement éclairée par le feu du trépied qu'elle attise, évoque l'ombre de Samuel, qui apparait avec son visage spectral à moitié englouti

dans une draperie sinistre, semblable à un suaire. Rien de plus terrible et de plus lugubre que ce fantôme, arraché au tombeau par les formules de la nécromancie. Saül, prosterné, ose à peine l'interroger, et les deux gardes qui l'accompagnaient se reculent pâles d'épouvante. Au fond, à travers l'ombre, grouillent hideusement des formes fantastiques, têtes de cheval décharnées, squelettes à ailes de chauves-souris, hibous aux prunelles d'une vague phosphorescence, tout le personnel des rondes du sabbat maintenu dans une gamme sourde, éteinte, confuse, qui, par son indécision même, augmente encore la terreur, car on pressent plus qu'on ne voit.

Une Bataille est une page d'une rare énergie et d'une beauté étrange. La lutte ne se passe à aucune époque désignée et ne se rapporte à aucun fait historique. C'est la bataille en elle-même, personnifiée pour ainsi dire. Près d'un portique aux colonnes de marbre roussâtre, des cavaliers s'attaquent avec un acharnement, une furie et une impétuosité incroyables. Ils se hachent, se transpercent, se tailladent, se martèlent, se renversent de leurs chevaux aux larges croupes, employant tout un arsenal d'armes antiques, barbares et féroces. Au fond, pour gagner les montagnes, la déroute galope éperdument, et sur la mêlée sanglante se roule un ciel aux nuages menaçants, où l'orage semble continuer les discordes de la terre.

Salvator Rosa, le premier, a introduit dans l'art ce que nous entendons par pittoresque, élément tout

à fait inconnu des anciens maîtres : un aspect singulier et bizarre de la nature, un effet d'ombre ou de soleil inattendu, une configuration sinistre de rocher, un entassement de nuages farouches. Le cadre de Salvator Rosa que le musée possède et qu'indique le simple titre de *Paysage*, contient toute la poétique du genre : ciel orageux, torrent aux eaux noires, arbres à demi déracinés, roches aux déchirures convulsives, figures sinistres, qui semblent apostées pour un guet-apens, et, somme toute, effet piquant dont on dit : Quelle belle décoration cela ferait pour un théâtre!

VII

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Au Louvre, les écoles d'Espagne ne sont représentées que par un petit nombre de maîtres et de tableaux, mais ces maîtres et ces tableaux sont de premier choix.

On sait combien sont rares hors de l'Espagne les œuvres de don Diego Vélasquez de Silva. Il ne travailla guère que pour son royal admirateur, Philippe IV, et son génie, emprisonné dans la faveur jalouse du monarque, n'eut point la permission de rayonner librement au dehors. Mais sa réputation, un peu mystérieuse pour ceux qui n'ont pas franchi les Pyrénées et visité le musée de Madrid, n'en est pas moins grande. Là seulement on peut ap-

prendre à connaître complètement Vélasquez, un portraitiste de la force de Titien et de Van Dyck, le peintre qui, peut-être, a le plus approché de la nature avec des moyens d'une simplicité extrême. Vélasquez eut bien des fois cette tâche ingrate de peindre son roi, qui n'était pas beau; mais les peintres espagnols, réalistes de tempérament, ne craignent pas la laideur, quoiqu'ils sachent atteindre la beauté lorsque cela est nécessaire. Aussi Vélasquez reproduisit-il, avec une résignation parfaite, cette tête molle et empâtée où se trahit l'épuisement des races. Notre musée du Louvre possède un de ces portraits : le roi, vêtu de brun, son fusil d'une main, son bonnet de l'autre, au milieu d'un fond de vague paysage qui laisse toute son importance à la figure, semble se reposer un instant des fatigues de la chasse et reprendre haleine. A quelques pas de lui, se tient assis sur son derrière une espèce de dogue ou de mâtin à pelage jaunâtre, compagnon fidèle et courtisan désintéressé. Rien de plus simple, de plus franc et de plus large. C'est la nature même.

Si le père n'est pas beau, la fille est charmante. Quelle délicieuse créature que cette petite infante Marguerite, avec son nœud rose dans ses cheveux blonds, et sa robe de taffetas gris de perle galonnée de dentelles noires! A travers la naïveté de l'enfance, on sent dans cette mignonne figure la dignité consciente de sa position. C'est une petite fille, mais une fille de roi, qui sera reine un jour. Quand on rêve devant ce chef-d'œuvre, l'imagination se

reporte à un autre chef-d'œuvre, *la Rose de l'infante*, de Victor Hugo, qui semble, pour la peindre, avoir, dans un Escurial, ramassé le pinceau de Vélasquez, comme César ramassait la brosse de Titien.

Un *Portrait* à mi-corps de don Pedro Moscoso de Altamira, doyen de la chapelle royale de Tolède, tenant à la main un bréviaire dont il vient d'interrompre la lecture pour reporter son regard vers le spectateur, et un cadre où l'on voit plusieurs figures en pied de petite proportion, représentant, à ce qu'on dit, divers artistes contemporains de Vélasquez, qui s'est peint lui-même à côté de Murillo, sans donner complètement la mesure du grand maître espagnol, suffisent à faire comprendre son génie.

En Murillo, le musée est beaucoup plus riche. Le peintre de Séville ne fut pas accaparé, comme le peintre de Madrid, par la faveur royale. Outre les deux magnifiques toiles du Salon carré, la galerie du Louvre compte plusieurs autres chefs-d'œuvre de l'artiste sévillan. *La Nativité de la Vierge* est pleine de cette grâce familière des peintres vraiment catholiques, qui mêlent aux choses sacrées les détails de la vie commune avec une candeur parfaite. Il y a dans ce charmant tableau deux côtés bien distincts et qui pourtant s'harmonisent de la façon la plus heureuse : d'abord une scène d'accouchement telle qu'elle se passerait au fond d'un humble logis de campagne, puis l'intervention miraculeuse d'êtres célestes assistant à la naissance de celle qui doit, tout en restant vierge, devenir la

mère du Sauveur. Dans un coin, sous le baldaquin de serge d'un lit rustique, on aperçoit sainte Anne, auprès de qui s'empressent des parents amenés par saint Joachim ; à l'autre coin, des femmes chauffant des langes à la flamme d'une cheminée ; au milieu, une vieille femme et une jeune servante, vue de dos, tenant la nouvelle-née, qui élève vers le ciel ses petites mains roses. Voilà le côté réel ; voici le côté légendaire : le corps mignon rayonne d'une lumière surnaturelle qui éclaire tout le groupe et les objets environnants ; des anges d'une beauté céleste se penchent derrière la vieille femme pour adorer la Vierge naissante, et des chérubins tirent des linges d'une corbeille, cherchant à se rendre utiles ; dans le haut du tableau voltige un chœur de petits anges. Personne dans la chambre ne paraît se douter de la présence de ces hôtes divins, pas même le bichon de la Havane à longues soies blanches. Tout le groupe central, illuminé par l'auréole de la Vierge, est d'une incomparable fraîcheur ; c'est un vrai bouquet de tons délicats et lumineux comme des fleurs.

Il faut la foi naïve d'un catholique espagnol pour peindre avec ce sérieux profond *le Miracle de san Diego*, un chef-d'œuvre familièrement appelé *la Cuisine des anges*, deux mots qui ne semblent pas faits pour se trouver ensemble. La légende d'où est tiré le sujet, et que rappellent huit vers espagnols, assez difficiles à lire, inscrits sur un cartouche au bas du tableau, est touchante dans sa simplicité. Les moines de san Diego vivaient avec une telle austérité et un si parfait oubli des choses de la

terre, que bien des fois les plus humbles aliments firent défaut au garde-manger du couvent et qu'au jeûne succédait la famine. San Diego, un jour que la disette n'était plus supportable même pour des religieux accoutumés à toutes les privations, se mit à genoux et implora le ciel. Sa prière était tellement fervente qu'elle le soulevait et le tenait en l'air comme la Madeleine dans la sainte Baume. Trois personnes vêtues de noir, de purs hidalgos, chevaliers de Saint-Jacques et de Calatrava, entrent gravement par un coin du tableau et admirent le saint agenouillé sur le vide. Mais ce n'est là que la moitié du miracle. Des anges sont descendus d'en haut chargés de provisions. Au grand étonnement du frère cuisinier, ils allument les fourneaux, fourbissent les cuivres, préparent les mets et font aux bons moines un repas de Gamache. On ne saurait imaginer la grâce angélique avec laquelle ces marmitons célestes s'acquittent de leur besogne; ils y mettent un zèle, un empressement, une charité, comme s'ils connaissaient la faim eux-mêmes, les créatures immatérielles qui n'ont d'autre besoin que d'aimer et d'adorer Dieu. L'un d'entre eux, quoique habitué aux suaves odeurs du paradis, ne craint pas de piler de l'ail dans un mortier, condiment essentiel de la cuisine espagnole. Tout cela se fait avec une bonne foi si ingénue et si charmante, que l'on croit au miracle et que le plus léger sourire d'incrédulité n'effleure pas vos lèvres, fussiez-vous plus sceptique que Pyrrhon. Les Flamands, dont c'est le métier, n'ont jamais écuré un chaudron et ratissé des lé-

gumes comme Murillo, mais il leur est bien interdit de faire des anges qui aient cette grâce et ce charme.

Dans son art, l'Espagne n'a pas eu le dédain de la laideur, de la misère et de la malpropreté. Sous ce haillon, sous cette difformité, sous cette crasse, il y a une âme, ce gueux est un chrétien, ce mendiant dévoré de vermine ira peut-être « en la gloire ; » donc il mérite d'être peint tout aussi bien qu'un roi, et voilà Murillo qui, sur sa palette de rose, de lis et d'azur, chargée par les anges pour peindre la Vierge, sait trouver des tons fauves, des bruns dorés, de chauds bitumes quand il a un *Mendiant* à représenter. Au pied d'un mur que frappe un rayon de soleil, il nous montre un jeune pouilleux entr'ouvrant sa chemise en loques et faisant une chasse abondante. Une merveille de vie, de lumière et de couleur! Don Diego Vélasquez de Silva, le peintre grand seigneur, n'était pas plus dégoûté que Murillo. Il laissait très bien les rois, les reines, les infants, les infantes et les ministres pour peindre des ivrognes, des nains, des philosophes, des gitanos, et jusqu'à des phénomènes de la foire, et ce ne sont pas ses moins belles peintures.

La Vierge connue sous le nom de *Vierge au Chapelet*, parce que l'Enfant Jésus qu'elle tient joue avec les grains d'un rosaire, ne ressemble nullement aux madones italiennes. C'est la sainte Vierge andalouse aux yeux noirs veloutés, brune blanche au teint vermeil et qui porterait la mantille mieux encore que le voile traditionnel. Sa candeur est

moins froide, sans pour cela être moins pure, et elle joint au mérite d'une forme charmante celui d'une adorable couleur.

Herrera le Vieux était un maître d'une humeur terrible et farouche. L'aspect de sa peinture confirme la légende. Le *Saint Basile présidant un concile* a bien la mine la plus rébarbative qui se puisse imaginer, et le Saint-Esprit qui plane au-dessus de sa mitre ressemble à un faucon se précipitant sur sa proie. Jamais bandits n'eurent des têtes plus sinistrement féroces que les évêques, les moines et les inquisiteurs qui l'entourent. Il y a surtout un moine hâve, maigre, osseux, à demi englouti dans sa cagoule, dont le sourire convulsif et sardonique fait vraiment peur. S'il jetait son froc, on verrait apparaître le pourpoint rouge, le petit manteau et le pied de cheval de Méphistophélès.

Un tableau de Zurbaran, *la Mort de saint Pierre Nolasque*, un paysage de Collantès et un portrait de Goya terminent la galerie espagnole.

VIII

ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE.

Nous voici à l'endroit de la galerie où deux groupes de colonnes couplées, adossées à chaque paroi, forment une sorte de vestibule précédant l'espace réservé aux écoles de Flandre, de Hollande et d'Al-

lemagne. Là sont placés quelques tableaux d'une date antérieure indiquant les origines de l'art dans ces pays du Nord, d'une manière incomplète, sans doute, comme science et chronologie, mais suffisante pour l'imagination. A qui appartient ce tableau d'une composition singulière, divisé en trois zones dont la supérieure contient un *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, l'intermédiaire *les Apprêts de la sépulture du Christ*, et l'inférieure *la Sainte Cène,* où figurent, entre Jésus et les douze apôtres, deux personnages, le donateur vêtu de noir et les mains jointes, et le peintre sous les traits d'un serviteur qui verse à boire? On ne sait. Les noms de Lucas de Leyde, de Quintin Matsys, de Holbein ont été prononcés tour à tour, mais sans preuve valable à l'appui. Il semblerait plutôt être de Mabuse : en tout cas, c'est une œuvre d'un rare mérite où, à travers une certaine raideur archaïque, perce un vif sentiment de nature. Le dessin est serré, la couleur vraie, et tout annonce un maître.

Le *Christ descendu de la croix*, qu'on peut selon toute vraisemblance attribuer à Quintin Matsys, est aussi une très belle œuvre. L'art commence à s'y dégager des langes gothiques qui l'emmaillotaient. Les figures prennent de l'expression, les mouvements expriment le drame, et le soin excessif donné aux accessoires ne fait pas oublier la pensée générale. Il y a bien encore çà et là des plis raides cassés à angles droits, des emmanchements gauches, des pieds démis ou ankylosés faute de per-

spective. Mais comme la douleur des saintes femmes est rendue, comme les larmes qu'elles versent sont sincères, comme la tristesse navrante de la scène vous pénètre !

Quintin Matsys a répété souvent ce motif du peseur d'or avec des différences dans les accessoires. Celui du Louvre, *le Banquier et sa femme*, représente un homme coiffé d'une toque noire, vêtu d'une robe bleue garnie de fourrures. Il pèse des pièces d'or au trébuchet sur une table couverte d'un tapis vert. Près de lui sa femme, en robe rouge, tient un missel à miniatures. Des bagues, des perles, un miroir convexe qui réfléchit des objets en dehors du tableau sont répandus sur la table. Au fond, sur des tablettes, des bouteilles de verre, une orange, des paperasses, des registres, des liasses de lettres et tout ce qui peut encombrer la boutique d'un changeur. Il est difficile de pousser plus loin la vérité et la perfection du rendu.

On ne se douterait guère, en voyant cette jeune femme nue, coiffée d'un chaperon rouge et portant au col un cercle de pierreries, se promener dans un paysage dont l'horizon est dentelé par une ville gothique avec ses tours, ses beffrois et ses clochers, qu'on a devant soi la mère et la reine des Amours. C'est pourtant bien Vénus, madame Vénus, comme disaient les Minnesingers, qui, profitant de ce que le bon chevalier Tanhauser fait un somme, se hasarde hors de la montagne, sa résidence ordinaire. Les peintres du moyen âge ont peu fait de nudités, et il est curieux, lorsque le cas se présente, de voir quel

était leur idéal en fait de beauté féminine. Cette *Vénus*, de Lucas Cranach, est mince, fluette, les seins peu développés, les hanches étroites, comme une jeune fille qui n'est pas formée encore ; on dirait une de ces statuettes appliquées aux porches des cathédrales déshabillée de sa robe de pierre. Elle est jolie, après tout, dans sa maigreur ferme et vivace, et sa nudité a une gaucherie étonnée qui ne manque pas de grâce.

Lucas Cranach a encore au Louvre deux beaux portraits d'homme : le *Portrait de Jean-Frédéric III*, électeur de Saxe, et celui d'un homme en riche costume dont on ne connaît pas l'origine, quoique le dessin des perles qui brodent sa poitrine forment des S et semble indiquer que son nom commençait par cette lettre.

Citons *la Vierge et l'Enfant Jésus* de Mabuse avec sa tête de mort et ses inscriptions chrétiennement mélancoliques ; *le Christ amené devant Pilate*, de Wohlgemuth, le maître d'Albert Durer ; les magnifiques portraits de Hans Holbein, représentant *l'Astronome du roi d'Angleterre Henri VIII*, et *l'évêque de Londres Guillaume Warham*, et finissons par *la Mort d'Adonis*, de Rottenhamer, peinture mythologique d'un maniérisme italien surprise de se trouver parmi ces œuvres d'une gravité un peu raide ; *le Nain tenant en laisse un dogue*, d'Antonio Moro, qui s'appelait Antonis de Mor, et *la Vénus*, de Zustris, une grande figure d'une élégance superbe qui fait penser à la grâce hardie et svelte de *la Diane* de Jean Goujon.

En entrant dans le sanctuaire de l'art du Nord, saluez Rembrandt, le plus original, le plus magique, le plus intense de tous ces maîtres qui, du fond de leur brume, rêvaient le soleil et l'ont peut-être mieux rendu que les Italiens avec leurs chairs brunes, ayant pour fond un inaltérable azur. Quelle merveille que l'*Ange Raphaël quittant Tobie!* C'est un petit tableau de chevalet, mais où il y a plus de grandeur que dans d'immenses toiles couvrant de vastes pans de muraille. Dans ce cadre étroit, Rembrandt a su faire tenir tout le ciel. L'ange protecteur de Tobie, ayant rempli sa mission, dépouille son déguisement et remonte au ciel, d'un mouvement si rapide que ses ailes semblent palpiter à son dos presque invisibles dans un tremblement de lumière; sa robe vole comme un nuage, sa chevelure d'or étincelle au milieu des rayons, et il va disparaître à travers une trouée de splendeurs. A gauche, au seuil de la maison exhaussé de quelques marches, la jeune femme de Tobie dans une attitude admirative, sa mère Anne qui a douté de l'intervention céleste et laisse tomber sa béquille d'étonnement à la vue du miracle, et plus bas le jeune époux et son père agenouillés ou prosternés, remerciant Dieu. Toute cette partie du tableau est baignée dans une ombre transparente et chaude où éclate, comme un jet de foudre, l'éblouissante clarté que l'ange répand autour de lui.

Rembrandt n'est pas seulement un faiseur de tours de force pyrotechniques, tirant, comme on dit, des coups de pistolet dans les caves, un magicien de la lumière n'ayant pour but que les effets ; il a au plus

haut degré le sentiment humain, religieux et pathétique. Avec des formes parfois communes, triviales, manquant de noblesse comme dessin, car sa couleur est toujours d'une rare distinction, il parvient à exprimer les nuances les plus délicates de l'âme. Quelle onction, quelle tendresse, quelle charité évangélique dans ce *Bon Samaritain* qui recommande aux gens de l'hôtellerie où il l'a transporté le pauvre blessé ramassé au bord de la route et dont il paye la dépense ! Digne Samaritain, tu vaux tous les pharisiens du monde, et Rembrandt t'a donné la plus honnête, la plus cordiale et la plus sympathique physionomie qu'on puisse voir dans ta bonne laideur hollandaise. Celui-là est un brave homme, et il ira en paradis, en dépit de sa nationalité et de sa secte.

Dans *les Pèlerins d'Emmaüs*, l'auréole soudaine qui s'allume au front du Christ, rompant et bénissant le pain à la table où il s'est assis avec ses disciples, illumine tout le tableau de sa lueur d'étoile. Que d'amour, d'adoration et de surprise heureuse dans les expressions et les attitudes des disciples reconnaissant leur maître chéri !

Il semble que Rembrandt, en peignant *le Philosophe en méditation*, ait voulu créer un intérieur pour loger selon ses rêves sa pensée mystérieuse. Ce peintre à façons d'alchimiste a dû souhaiter pour atelier et laboratoire une grande salle voûtée comme celle-ci, aux coins remplis d'ombre où montent des escaliers en spirale, aux profondeurs ténébreuses peuplées de vagues chimères, aux murailles épaisses,

éclairée par une fenêtre unique, maillée de plomb, vitrée de carreaux verdâtres laissant filtrer une lumière avare sur la table encombrée de sphères, de sextants, d'almagestes, de vieux bouquins à tournure de grimoire, près de laquelle médite, enfoncé dans son fauteuil, quelque vieillard à robe fourrée, magicien autant que philosophe, souffleur hermétique autant que docteur. Nous croyons voir le génie même de Rembrandt dans ce personnage à physionomie de rabbin rêvant sous un rayon au milieu d'ombres qui s'épaississent en s'éloignant de lui. Rembrandt a répété deux fois ce sujet avec quelques variantes; dans l'un des tableaux, le philosophe est absolument seul avec son fatras de docteur Faust. Dans l'autre, la vie domestique circule autour du rêveur, discrète, silencieuse, marchant sur la pointe du pied: une femme portant un seau monte un escalier en colimaçon; une autre servante, accroupie devant la cheminée, suspend un chaudron à la crémaillère et attise le feu ; mais il faut chercher ces détails à travers les pénombres, les bitumes et les obscurités des fonds assoupis pour ne laisser briller que le crâne et le livre du savant.

Trois ou quatre portraits de Rembrandt, que possède le Louvre, le représentent à divers âges. Il aimait à se prendre pour modèle et il a multiplié son image sous différents aspects. Tous ces portraits, arrangés avec un goût fantasque, pourpoints de velours où des chaînes d'or mettent des points lumineux, où des linges font luire par quelque interstice leur blancheur dorée, toques au cordon agrafé d'une

pierre, sont des chefs-d'œuvre incomparables, des prodiges de modelé, de couleur et de vie. Mais le plus beau peut-être est ce jeune homme sérieux et pâle, à l'ovale accompagné de longs cheveux comme en portaient les romantiques de 1830. Jamais Rembrandt ne montra autant de noblesse que dans cette belle tête d'un charme romanesque.

Citons encore deux ou trois têtes de vieillard dont la touche heurtée de Rembrandt exprime avec un rare bonheur les rides profondes et les méplats séniles. Dans la série des coloristes, le peintre de la *Ronde de nuit* a trouvé une gamme nouvelle. Il semble qu'un vernis d'or, pareil à ces tons fauves de harengs saurs qui font l'effet d'être glacés de bitume sur du paillon, ait légèrement enfumé ses toiles. Dans ses plus grandes vigueurs, Rembrandt n'est jamais noir. Une chaleur rousse circule sous ses obscurités et les rend transparentes. Le peintre le plus sombre est celui qui a le plus de lumière. Amsterdam, grâce à Rembrandt, peut lutter avec Venise, et les deux villes dont les pieds baignent dans des canaux sont les reines de la couleur.

Rubens, le roi d'Anvers, l'artiste à tempérament titanique qui semble, comme Michel-Ange, avoir vécu dans un monde de colosses, d'hercules et d'athlètes, occupe une grande place au musée du Louvre. La *Vie de Marie de Médicis*, traitée d'une façon allégorique à la mode du temps, couvre sur les deux parois de la galerie un énorme espace. Elle ne compte pas moins de vingt et un tableaux dont les figures, souvent fort nombreuses, sont de grandeur naturelle.

Dans cet immense travail, exécuté en moins de quatre ans, Rubens déploya une merveilleuse fécondité d'invention, quoique souvent il se soit trop laissé aller à sa facilité décorative et qu'il y ait bien çà et là quelque figure mythologique de remplissage. Mais l'ensemble de l'œuvre est éclatant, superbe, fastueux, et a bien la magnificence d'apparat qu'exigeait le thème imposé. Jamais commande de souverain ne fut mieux obéie, et la galerie de Marie de Médicis est le chef-d'œuvre de la peinture officielle, et, à travers les lieux communs obligés, le maître darde des éclairs éblouissants. Comme Raphaël, auquel il ressemble si peu sous les autres rapports, Rubens fut un artiste admiré dès ses premiers pas et dont la carrière ne fut qu'un long triomphe. Il avait le génie, mais il avait aussi le bonheur et plaisait par son faste, sa vie brillante et ses belles manières, aux grands du monde si prompts à mépriser le talent que n'accompagne pas la vogue. C'était une nature facile, aimable et généreuse, avec des aptitudes diplomatiques qui se montrèrent dans plusieurs négociations. Rubens avait autour de lui, dans le magnifique atelier de son palais d'Anvers, un cénacle d'élèves dévoués, imbus de sa doctrine, pénétrés de sa manière, qui lui préparaient ses toiles d'après ses esquisses et ne lui laissaient plus que la touche suprême à donner. Le maître excellait d'ailleurs à rendre siennes et à imprimer son cachet aux œuvres ainsi ébauchées. La *Vie de Marie de Médicis* en est la preuve. Van Dyck, Justus van Egmont, Jordaëns, Van Mol, Corneille Schut, de Vos, Van Uden, Sneyders, Monper,

Wildens et d'autres y travaillèrent, et cependant cette vaste suite de tableaux est empreinte d'une unité remarquable. On la dirait sortie de la même palette, et l'accent du maître s'y retrouve partout. Ainsi l'Urbinate à la fin de sa vie, accablé de commandes, dévoré par sa gloire, n'avait plus le temps de peindre et confiait à ses élèves l'exécution de ses pensées.

Nous n'avons pas la place nécessaire pour décrire ces vingt et un tableaux, la plupart d'une composition compliquée et dont le sens allégorique demanderait de longs commentaires. Nous détacherons seulement de la galerie les sujets qui nous ont frappé davantage et où la touche du maître nous semble plus visible. La *Destinée de Marie de Médicis* est filée par trois Parques à formes rebondies, d'une exubérante santé flamande, mais d'une fraîcheur de ton et d'une fleur de vie dont rien n'approche. Des Parques si robustes et d'une si belle chair doivent filer des jours d'or et de soie d'une longueur indéterminée. Les trois filandières sont assises sur des nuages, et dans le haut de la composition on voit, sur le sommet de l'Ida, Jupiter, que Junon caresse avec une adorable càlinerie et une délicate grâce féminine qui parfois manque à Rubens, pour obtenir la permission d'assister à la naissance de la princesse. Dans l'*Éducation de Marie de Médicis*, le groupe des trois Grâces, débarrassées des draperies blanches en façon de serviettes, dont un scrupule dévot malentendu les avait fait revêtir, charment les yeux par leur attitude élégante, et leur blancheur

nacrée produit l'effet d'un lis dans le bouquet de roses un peu rouges de Rubens. Le tableau de *Henri IV regardant le portrait de Marie de Médicis que lui présentent l'Amour et l'Hymen* est d'un arrangement ingénieux, et l'allégorie s'y combine sans discordance avec le réel.

On admire beaucoup, dans le *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, les divinités marines qui ont accompagné et protégé le navire, les trois Néréides surtout du premier plan. Elles se tiennent enlacées comme les trois Grâces de la mer, élevant au-dessus des vagues leurs corps souples et charnus, aux épaules satinées, aux reins cambrés et troués de fossettes sur lesquels l'écume se résout en perles tandis que les jambes squameuses et terminées par des nageoires se perdent sous la verdâtre épaisseur des flots. Chose curieuse, on sait d'après une lettre de Rubens le nom et la demeure des modèles de femmes qui ont posé pour ces trois chefs-d'œuvre. Ce sont deux dames Capaïo, de la rue du Vertbois, et leur petite nièce Louisa. Le grand peintre d'Anvers prie un de ses amis de les lui retenir pour la troisième semaine, afin qu'il en fasse trois études de grandeur naturelle. Jamais la peinture n'a été plus loin pour le rendu de la chair, le grain de l'épiderme et le frisson mouillé de la lumière.

Dans la *Naissance de Louis XIII*, la tête de Marie de Médicis, à la fois souriante et douloureuse, exprime, d'une façon admirable, les souffrances de l'enfantement et la joie d'avoir mis au monde un dauphin. Une légère flamme rose court sur la douce

pâleur de la nouvelle accouchée et fait de ce visage contracté et radieux une des merveilles de la peinture.

Le *Couronnement de Marie de Médicis* est une des plus belles toiles de la galerie et peut passer pour un parfait modèle du tableau d'apparat. Cette fois l'allégorie ne se mêle pas à la réalité historique, et au lieu de grandes femmes nues voltigeant à travers les airs, — elles ont bien leur mérite, quand c'est Rubens qui les a peintes, — nous avons de vrais portraits d'histoire en action, des personnages illustres, de haute et fière tournure, traînant des flots de brocart, de velours et de satin.

En revanche, le *Gouvernement de la Reine*, — qui s'y attendrait? nous transporte en plein Olympe. Jupiter et Junon font atteler des colombes au char de la France, dont l'Amour est le conducteur. Apollon, Minerve et Mars qui s'arrache des bras de Vénus repoussent et combattent la Discorde, l'Envie, la Haine et la Fraude, ces monstres dont la laideur sert à faire ressortir l'éclat des génies célestes. Il est curieux de voir comment, dans cette immense composition, Rubens a traduit à la flamande la beauté grecque des Olympiens. Ces nobles formes étaient trop pures et trop tranquilles pour son pinceau turbulent; il les a mouvementées, arrondies, soufflées, bossuées de muscles; mais par la couleur il leur a conservé la divinité. C'est bien la chair des dieux pétrie d'ambroisie et de nectar; rose comme la pourpre royale, blanche comme la neige de l'Olympe. Le torse de la Vénus semble fait avec des micas de Paros et des étincelles d'écume.

Nous ne suivrons pas jusqu'au bout cette interminable série où parfois se trahit l'ennui de la besogne officielle, mais dont le tableau le moins heureux contient encore des morceaux admirables, des réveillons de génie et porte toujours en quelque coin la rayure formidable laissée par la griffe du lion. L'ensemble est ample, riche, majestueux, puissant, en merveilleuse harmonie avec le style du monument à décorer, et Rubens seul, dans son exubérance, pouvait mener à bien cette gigantesque entreprise qui eût suffi à occuper la vie d'un autre peintre.

Comme nous l'avons dit, la légende illustrée de Marie de Médicis ne contient pas moins de vingt et une toiles, qui occupaient toute une galerie du Luxembourg, qu'elles ont quitté pour le Louvre. Trois portraits qui s'y rattachent furent peints par Rubens pour orner la cheminée de la salle. Ce sont les portraits de François de Médicis, grand-duc de Toscane, père de Marie de Médicis; de Jeanne d'Autriche, grande-duchesse de Toscane, mère de la reine; et de Marie de Médicis, elle-même, à l'âge de soixante-huit ans, costumée en Bellone et couronnée par le Génie de la guerre.

Le *Portrait du baron Henri de Vicq*, ambassadeur des Pays-Bas à la cour de France, qui avait beaucoup servi Rubens dans les négociations relatives aux peintures de la vie de Marie de Médicis, représente un homme à figure fine, spirituelle, usée par la vie du monde et les travaux diplomatiques, à la barbe et aux moustaches déjà grisonnantes, la tête

posée sur une fraise à tuyaux, et vêtu d'un pourpoint de velours noir. C'est un des meilleurs portraits de Rubens assurément, et l'on sent que l'artiste travaillait pour un modèle intelligent, capable de l'apprécier.

Nous allons avoir affaire maintenant au génie de Rubens libre de toute contrainte. Quel chef-d'œuvre que la *Fuite de Loth*, une des rares toiles que le maître ait daigné marquer de sa signature! C'est un des plus riches joyaux de son opulent écrin. Jamais sa couleur ne fut plus nacrée, plus transparente, plus rose, plus blonde, plus imprégnée de lumière et de vie. La petite dimension du cadre contribue à la perfection même du tableau, par le soin, la délicatesse et la légèreté de pinceau que l'artiste dut y apporter. Un ange, aux ailes de cygne, dont le duvet frissonne, guide Loth et sa famille hors de l'impure cité que va détruire le feu du ciel et sur laquelle déjà, dans le lointain, les ministres des vengeances divines font pleuvoir la foudre. Une des filles de Loth emporte dans une corbeille le trésor domestique, les choses les plus précieuses et de peu de poids. Un âne est chargé du gros bagage. La femme du patriarche, la désobéissante qui doit être changée en statue de sel, semble quitter à regret ce logis dont le portique à colonnes composites, aux bossages carrés, est dans le style d'architecture en honneur à Anvers du temps de Rubens. Au seuil de la maison, prète à sortir, se tient l'autre fille de Loth, un panier sur la tète. C'est à coup sûr la plus gracieuse figure féminine que le pinceau de l'artiste ait caressée.

Nulle trace de cette lourdeur flamande qui parfois dépare ses plus beaux types. Le visage de cette charmante fille, chef-d'œuvre de clair-obscur, s'illumine de reflets rosés et bleuâtres d'une incroyable finesse.

Le manque d'espace, car il faudrait tout un livre pour décrire avec détail tous les Rubens qui enrichissent le Louvre, nous oblige à indiquer seulement *le Prophète Élie au désert; la Fuite en Égypte; le Christ en croix; le Triomphe de la Religion*, toile colossale qui ferme la galerie; *l'Adoration des Mages; la Vierge au milieu des saints Innocents; la Vierge, l'Enfant Jésus et un Ange au milieu d'une couronne de fleurs*, qu'on croit peintes par Breughel de Velours; plusieurs portraits admirables de vie et de couleur; mais nous insisterons davantage sur le *Tournoi près des fossés d'un château*, qui présente Rubens sous un nouvel aspect et le démontre non moins grand paysagiste que grand peintre d'histoire. Six chevaliers luttent devant un château féodal, dont un étendard surmonte le donjon; un page ramasse les lances rompues par les champions, et deux hérauts à cheval sonnent de la trompette et accompagnent la passe d'armes de leurs fanfares. Il n'est pas besoin de dire le feu, le mouvement et l'esprit que Rubens a donnés à ces figurines, enlevées avec l'emportement de l'esquisse. Mais ce qui est particulièrement admirable, c'est le paysage, l'idéal du paysage romantique, l'harmonie du ciel, des eaux, des terrains, des arbres, de la forteresse, enveloppés, comme d'une atmosphère, d'une couleur chaude et transparente. Dans cette

toile merveilleuse la nature ne semble pas copiée, mais inventée et pour ainsi dire créée par le peintre, tant il en manie les éléments d'une main souveraine. Chaque grand maître se compose ainsi un monde où tout est homogène. Les fonds et les figures, l'homme et le paysage, la draperie et le corps, la forme et la couleur sont faits les uns pour les autres et ne sauraient se séparer sans discordance, et de cet ensemble résulte une admirable harmonie où disparaissent les inexactitudes et les négligences de détail. Les deux autres *Paysages*, qui n'ont pas de titre spécial, ne sont pas moins beaux. Dans l'un rayonne le disque du soleil couchant ; dans l'autre, l'arc-en-ciel déploie son écharpe, et jamais la magie de la couleur n'a été poussée plus loin.

La *Kermesse*, c'est le génie même de Rubens débarrassé de toute contrainte allégorique ou mythologique et s'ébattant en pleine liberté dans la joie et l'ivresse flamandes. Mais n'ayez pas peur, qu'accoudé près du pot où mousse la bière, il devienne un paisible et flegmatique Teniers. Quand Rubens s'amuse, il a de formidables gaietés de Titan, et sa puissance est la même pour une précipitation d'anges ou de damnés que pour une ronde de buveurs. Devant la porte du cabaret, il a pris la foule chancelante et il l'a nouée en une immense guirlande qui tourne, comme un zodiaque ivre, dans une ronde folle, les bras enlacés, les mains se retenant aux mains, avec une incroyable variété d'attitudes et de torsions, les pieds lourds battant le rythme et soulevant une chaude brume de poussière. Quelle vie,

quelle turbulence, quelle explosion de joyeuse bestialité! Comme la santé crève sur les joues rouges de ces commères rebondies! Avec quelle ardeur ces robustes garçons fourragent les opulents appas de ces grasses femelles! Il faut que tout entre dans la danse, même les vieilles, et la ronde tourne à perdre haleine à travers les cris, les huées, les chants. C'est ignoble et c'est superbe, car c'est la bacchanale du génie.

Jordaëns mérite le nom de grand maître. Il n'a pas le haut vol de Rubens, mais il a la fécondité, la vigueur et une outrance dans la forme et la couleur qui le font reconnaître au premier coup d'œil. Sa vie fut peu accidentée et il ne sortit jamais de son pays, Aussi est-il Flamand de la peau jusqu'aux moelles. Le dessin de ses figures est encore plus violent que celui de Rubens, et la gamme de sa palette est montée à un degré plus intense. Ses contours crèvent de pléthore, ses tons éclatent et flamboient; les joues de ses personnages vont prendre feu. Mais quelle forte harmonie, quel accord puissant, quelle chaleur soutenue, quelle pâte opulente, quel superbe maniement de brosse et quelle magistrale sûreté de touche! Sans doute il est souvent grossier, trivial, ignoble; il n'apporte aucun choix dans ses types: il prend la nature comme il la trouve, et quelquefois même il l'enlaidit par amour du caractère ou par une sorte de jovialité brutale; mais ce n'en est pas moins un grand peintre et, pour le juger tel, il suffit de regarder dans le Salon carré l'*Enfance de Jupiter* avec son merveilleux dos de femme; dans la galerie, le *Jésus chas-*

sant les vendeurs du temple, tableau d'un mouvement si impétueux et si fier, malgré quelques épisodes comiques à la flamande; les *Quatre Évangélistes*, belle et forte étude; le *Roi boit*, joyeuse kermesse de famille, peinture grasse comme le sujet, où rit l'hilarité la plus épanouie dans le bon vin et la bonne chère, et le *Concert après le repas*, composition franchement grotesque, dont tous les personnages, assis autour d'une table couverte de débris d'un abondant souper, jouent qui de la flûte, qui du flageolet, qui de la cornemuse, sous la conduite du chef d'orchestre, bon vieillard battant la mesure sur un pot. Les jeunes femmes chantent à plein gosier, leurs enfants entre les bras ; il n'est pas jusqu'à l'aïeule, dans son fauteuil d'osier, au haut duquel perche une chouette, qui n'essaye de faire sa partie, un papier de musique à la main. C'est presque une caricature ; mais l'énergie de l'exécution relève jusqu'à l'art cette scène bouffonne.

David Teniers, dit le Jeune, s'est fait un petit monde où il règne en maître. En vain Louis XIV a dit avec une moue dédaigneuse : « Tirez de devant moi ces magots ; » les musées, les galeries, les cabinets d'amateurs ne s'en sont pas moins disputé les magots du bon Flamand, On a trouvé un charme intime à ces cabarets où fument des paysans à côté d'un pot de bière, où des servantes, lutinées par de rustiques galants, passent portant des plats ou des flacons, où dans une ombre chaude, piquées de paillettes lumineuses, étincellent des batteries de cuisine bien écurées ; à ces cabinets d'alchimistes, encombrés de

matras, de siphons, de cornues, de serpentins et de tout le fatras cabalistique, mobilier ordinaire des souffleurs; à ces tentations de saint Antoine, à ces kermesses qui dansent en plein air, à ces chasses au héron, et à tous ces sujets de la vie familière que Teniers excelle à rendre. Personne ne peignit mieux l'aspect de la Flandre, avec son ciel humide d'un gris léger, ses fraîches verdures, ses maisons de briques, aux pignons en escalier, dont les toits offrent des nids aux cigognes, ses canaux regorgeant d'eau brune, ses corps de garde tapageurs, ses cabarets hospitaliers, ses paysans trapus, à mine goguenarde, et ses bonnes petites femmes rondelettes. — A travers cette rusticité. Teniers fait quelquefois apercevoir les tourelles d'une habitation seigneuriale; car s'il peignait la campagne, c'était de la fenêtre d'un château. David Teniers n'est pas, comme on se l'imagine trop souvent, un artiste dont les œuvres doivent leur principal mérite au fini. Personne n'a travaillé d'une façon plus libre, plus légère, plus rapide. La plupart de ses petits tableaux, qu'on se dispute à prix d'or, ne lui coûtaient qu'une après-dînée. Sa peinture blonde, transparente, maintenue dans des gammes rousses ou des gris tendres, procède par larges localités, que modèlent, en deux ou trois coups des touches piquantes, des réveillons spirituels. Un point de lumière, une demi-teinte, un reflet, et voilà un pot de grès, une bouteille de verre qui semblent terminés avec un soin excessif. L'effet juste est obtenu à très peu de frais. Il en est de même pour les figures, accusées par méplats avec une

prestesse et une certitude de grand artiste. Rubens, Van Dyck et Teniers ont été de leur vivant les noms les plus célèbres des Flandres, et la postérité leur a conservé et confirmé leurs titres. L'idéal de Teniers n'était pas très haut sans doute; mais il l'a réalisé complètement.

La galerie du Louvre possède un assez grand nombre de tableaux de ce peintre si spirituellement réaliste. Il est inutile de les décrire, car ils se composent des mêmes éléments, variés avec l'art le plus ingénieux, et en caractérisant le talent de Teniers, nous avons indiqué les motifs habituels de ses compositions. Quelquefois cependant il essayait quelque sujet d'histoire ou de sainteté; mais il se permettait l'anachronisme du costume avec la même liberté que Paul Véronèse, et il était homme à mettre des canons au siège de Troie et une pipe entre les lèvres d'Achille aux pieds légers. Ainsi l'Enfant prodigue, à table entre les courtisanes, a un chapeau à plumes, un manteau de raffiné et une épée posée sur un tabouret. Les courtisanes, paisibles Flamandes, sont habillées à la mode du XVII[e] siècle, et, dans le fond, on aperçoit un clocher surmonté de son coq, ce qui n'a rien de particulièrement biblique; mais la parabole de l'enfant prodigue est de tous les âges. Ses *Œuvres de miséricorde* renferment dans un seul tableau tous les actes méritoires que peut inspirer la charité chrétienne; la composition en est ingénieuse et l'exécution piquante; mais Teniers est visiblement plus à l'aise dans son petit monde de fumeurs et de buveurs.

Le paysage n'a guère été cultivé par les Italiens, trop occupés de l'homme pour faire grande attention à ce qu'on appelle aujourd'hui la nature. On peut dire que Michel-Ange n'y jeta pas un seul coup d'œil, et, chez les autres maîtres de la péninsule, le paysage n'intervient que pour servir de fond aux figures et les faire valoir. Sans y attacher d'importance, Titien en fit d'admirables, mais le paysage n'était pas un art séparé, ayant sa valeur propre ; c'est vers les pâles climats du Nord, sous les tristesses d'un ciel souvent brumeux, que le sentiment de la nature se développa dans une rêveuse contemplation. Ruysdaël fit de mélancoliques paysages entièrement débarrasés d'histoire et de mythologie, où l'homme n'intervenait qu'accessoirement et dans sa proportion réelle. Il peignit des forêts sans nymphes où, sous l'obscurité des branches, cheminait quelque paysan ou quelque vieille portant un fagot ; de grands arbres frissonnant au vent d'automne sur un ciel grisâtre encombré de nuages gros de pluie, des buissons échevelés au sommet de quelque tertre sablonneux, des torrents écumants contre des pierres ou des troncs d'arbres renversés, des digues et des estacades de poteaux battus par l'eau jaunâtre de la mer du Nord avec une voile au loin s'inclinant sous la rafale.

Quel fut le maître de cet admirable paysagiste ? Berghem peut-être, ou plutôt Everdingen, sinon par leçons directes, du moins par influence ; en tout cas la nature. Ruysdaël, dont la vie reste obscure malgré les recherches, ne quitta guère les environs

d'Amsterdam, ou tout au plus fit-il de courtes excursions en Allemagne et en Suisse ; mais il n'y a pas besoin de voyager pour être un grand artiste, il suffit d'ajouter son âme à la nature qui vous entoure.

Pierre de Hooch semble avoir fixé sur les murailles blanches de ses intérieurs les rares rayons de soleil qui luisent en Hollande. Personne n'a peint la lumière avec plus de puissance et d'illusion ; et quand on regarde un de ses tableaux, on est tenté de croire qu'il y tombe de quelque fenêtre un rayon réel. Decamps lui a emprunté ce blanc ensoleillé, épais, pétri de lumière, qui trace ses zones éclatantes dans la demi-teinte fraîche, vaporeuse, transparente, bleuâtre, des paisibles intérieurs. Mais, chez Decamps, l'effet est obtenu avec plus d'effort que chez Pierre de Hooch, toujours simple, vrai et naturel. Un corridor éclairé par une croisée latérale, un appartement où pénètre un rayon, des servantes occupées aux soins domestiques, ou des dames jouant aux cartes avec des cavaliers qui soulèvent un verre rempli d'une liqueur transparente : il ne lui en faut pas davantage pour faire un chef-d'œuvre, comme on peut s'en convaincre en regardant les deux tableaux signés de ce maître qui sont au Louvre.

C'est un peintre charmant que Philips Wouwermans, et quoique son talent se soit exercé dans un cercle un peu limité de sujets, on ne saurait qu'admirer la variété d'invention qu'il y a montrée, la fine observation de nature, l'harmonie de couleur et la finesse de touche qui le caractérisent. Philips Wouwermans était ce qu'on appellerait aujourd'hui

un peintre de sport. Le Louvre possède de lui le *Départ pour la chasse*, le *Départ pour la chasse au vol*, la *Chasse au cerf*, le *Manège*, l'*Écurie*, une *Halte de chasseurs et de cavaliers devant une hôtellerie*, des chocs de cavalerie, des haltes de militaires, etc. On voit que le cheval tient toujours une place importante dans les compositions de Wouwermans; il excelle à rendre cette élégante vie de château qu'Eugène Lami traduit à l'aquarelle; d'un riche perron à balustres, il sait faire descendre la châtelaine, en amazone de satin ou de velours, qu'attend la haquenée, tenue en main par un page, et que saluent de jeunes seigneurs droits sur leur selle. Dans un coin du tableau, vous trouverez toujours, comme la signature du peintre, une croupe de cheval d'un blanc argenté. Quoique l'artiste soit mort assez jeune et qu'il ait considérablement produit, ses tableaux sont toujours très finis, mais d'un fini gras et souple, celui d'un maître.

Les écoles flamande et hollandaise ont eu pour idéal l'imitation de la nature; mais, dans l'une et dans l'autre, le tempérament du peintre a déterminé le choix du modèle. Un vase d'argent est aussi vrai qu'une cruche de grès; une rose n'est pas moins réelle qu'un chou, et, s'il y a des cabarets enfumés, aux vitres jaunes, peuplés de buveurs rustiques, il ne manque pas de beaux intérieurs aux grandes cheminées à colonnes de marbre, aux fauteuils de velours, aux tables couvertes de tapis de Turquie, aux tentures en cuir de Bohème, aux glaces de Venise miroitant dans l'ombre, où de belles dames en

jupe de satin, en veste de velours, font de la musique, écoutent les propos galants ou avancent leur main vers un long verre à patte qu'un page emplit de vin des Canaries. Terburg est un de ceux qui aiment à nous révéler cette somptueuse vie hollandaise, si calme, si reposée, si confortable. Ses personnages sont francs d'allure et de mouvement ; ils ont vécu et ils vivent encore, grâce à l'art magique du peintre. Terburg exprime, d'une touche large et fine en même temps, les physionomies, les habits, les meubles et les accessoires. Il rend mieux que personne les cassures lumineuses et les ombres moirées du satin ; aussi n'est-il pas avare de cette précieuse étoffe et en donne-t-il une jupe à presque toutes les femmes qu'il représente. Le *Militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme*, avec ses longs cheveux, sa cuirasse et ses larges bottes à chaudron, est le plus parfait type de reître qu'on puisse imaginer. Il ne compte pas sur sa bonne mine et son éloquence pour se faire bien venir de cette jolie personne qu'on peut supposer, sans médisance, appartenir au demi-monde de 1650. Terburg, chose rare parmi les peintres de son pays, savait faire des femmes jeunes et gracieuses dans leur pâleur hollandaise rosée, sur laquelle flotte l'ombre transparente de longues boucles blondes. Comme elle est charmante, avec son petit air naïf, sa coiffure en nœuds de rubans, sa casaque jaune paille et sa jupe de satin blanc, la musicienne du *Concert*, qui chante et bat la mesure ! Elle est bien jolie aussi l'écolière de la *Leçon de musique*, et l'on pourrait

concevoir de l'inquiétude pour le cœur du maître, s'il était Italien ou Français au lieu d'être Hollandais. Gérard Terburg n'est pas seulement un peintre de scènes familières, il faisait le portrait d'une façon remarquable, et, dans son tableau du *Congrès de Munster*, à force de gravité simple, de bonhomie sérieuse et d'observation exacte, il a fait le tableau d'histoire moderne le plus parfait.

Gaspar Netscher fut l'élève de Terburg et apprit de lui à faire le satin en perfection ; mais il n'apprit pas que cela, car c'est un maître charmant que Netscher. Sa *Leçon de chant*, sa *Leçon de basse de viole* sont des tableaux d'une finesse exquise.

La patience et la propreté hollandaises, poussées aux dernières limites, caractérisent le talent de Gérard Dow, et l'on ne se douterait guère, à voir ses œuvres, qu'il ait passé trois ans dans l'atelier de Rembrandt. Cela prouve du moins l'indépendance que le fougueux artiste laissait à ses élèves. Ce fini excessif qui plaît tant aux gens du monde et à certains amateurs ne détruisait pas chez Gérard Dow l'effet de l'ensemble, et chaque objet, minutieusement traité, restait à sa place. Il y a même, dans la *Femme hydropique*, son chef-d'œuvre, un sentiment et une expression douloureuse et sympathique bien rendue, quoique l'artiste n'ait pas l'habitude de chercher le drame dans sa peinture, si calme, si polie, si soignée. Le musée possède plusieurs tableaux de ce maître, d'une qualité excellente et d'une conservation parfaite. Gérard Dow aimait à placer ses figures dans le cadre d'une fenêtre : l'*Épicière de village*, la *Cui-*

sinière, la *Femme accrochant un coq à un clou*, le *Trompette* offrent cette disposition. Dans cette bordure de pierre, le peintre groupe autour de sa figure tous les accessoires qui s'y rapportent : pots, aiguières, chaudrons, bouilloires, légumes, volailles, paniers, tapis, pans de rideaux, détaillés avec une finesse et une précision merveilleuses. Le *Portrait de Gérard Dow*, peint par lui-même, est également vu à travers l'embrasure d'une fenêtre. Citons le *Peseur d'or*, l'*Arracheur de dents*, et la *Lecture de la Bible*, où se trouvent les portraits du père et de la mère du peintre. Cette lecture pieuse n'est guère qu'un prétexte à représenter un intérieur hollandais avec tout son monde de détails. Une vieille femme, assise près d'une fenêtre, lit le saint livre à un vieillard placé devant elle. Sur un tabouret, recouvert d'une serviette, est posé un plat de poisson. Au-dessus d'une armoire à panneaux luisants, un crucifix étend ses bras d'ivoire ; un vase de cuivre, des oignons gisent à terre, près d'un rouet. Au fond, on distingue une échelle et un tonneau ; du plafond pendent une cage et une draperie dont le bout retombe sur une poutre.

On doit placer Gabriel Metsu — c'est ainsi qu'il signe son nom — parmi les maîtres les plus habiles de l'école hollandaise. Il a un dessin juste et vrai, une couleur harmonieuse, une touche libre et facile. Chez lui chaque coup de pinceau bien posé exprime une forme, et ce n'est point en polissant et en blaireautant qu'il arrive au fini.

Notre musée possède de lui un chef-d'œuvre, *le Marché aux herbes d'Amsterdam*. Ce n'est pas,

comme on voit, un sujet héroïque ; mais la nature la plus vulgaire, quand on sait la comprendre et l'exprimer, suffit pour produire des pages remarquables. La scène se passe sur une place d'Amsterdam ombragée de grands arbres, qui laissent voir au fond des maisons à façade de brique et un canal sur lequel glissent des barques. Le plus gai mouvement anime le composition. Ici, des paysans brouettant des denrées ; là, des bourgeoises, tout en écoutant les propos des galants, marchandent des légumes et de la volaille. Plus loin des commères se disputent les poings sur les hanches. Des chiens aboient après des coqs perchés sur des cages d'osier, et de vieilles femmes, Hébés de carrefour, versent des liqueurs à des ivrognes. Tout cela est vif, amusant, plein d'observation et peint avec une rare maëstria.

Le *Militaire recevant une jeune dame*, la *Leçon de musique* rentrent dans le genre élégant pratiqué par Terburg et Netscher ; mais l'*Alchimiste*, la *Femme hollandaise*, la *Cuisinière hollandaise* appartiennent à ce genre familier, sans sujet précis, où les accessoires dominent, et dont le principal mérite consiste dans la perfection du rendu. L'art est chose si admirable, qu'il sait rendre intéressants des objets qu'on ne regarderait pas dans la nature, des ustensiles de cuisine, des bottes d'oignons, des bocaux, des pots de grès, du gibier, des poissons et de la volaille plumée par quelque maritorne.

Franz Mieris, le Vieux, est encore un de ces peintres qui excellent à rendre la vie intérieure hollandaise, avec son confortable, son luxe et sa propreté

minutieuse. Ses tableaux, de petite dimension et d'un fini excessif dans la manière de Gérard Dow, sont bien faits pour orner ces riches appartements aux cheminées en marbre de couleur, aux murs tendus de tapisseries de Flandre ou de cuir de Bohême, aux tables recouvertes de tapis turcs, aux lustres de cuivre jaune reluisant comme le chandelier à sept branches des synagogues. La *Femme à sa toilette*, le *Thé*, une *Famille flamande* combinent avec art ces éléments de composition, qui, sous le pinceau des maîtres hollandais, ont produit tant de charmants tableaux. Willem van Mieris imite tant qu'il peut son père, qui fut son maître, et l'on regarde avec plaisir les *Bulles de savon*, le *Marchand de gibier* et la *Cuisinière*, à travers la fenêtre qui leur forme un cadre.

Il n'y avait pas, parmi les peintres hollandais, que des élégants, occupés de cavaliers en bottes à chaudron et de belles dames en jupes de satin. Beaucoup ne montaient pas au salon et s'arrêtaient à la taverne du coin ou à l'auberge de la route, sans en avoir moins de valeur pour cela. Pour l'art, le haillon vaut le velours, le bouge enfumé le palais splendide, et le buveur au rire égueulé le petit maître s'épanouissant dans ses grâces comme le paon dans sa roue. Adrien van Ostade n'est certes pas le peintre de la beauté ; il n'a fait que d'affreux petits bonshommes trapus, communs, balourds, fumant leur pipe ou buvant leur chope de bière dans des intérieurs aux murailles brunes, éclairés par quelque vitrage à mailles de plomb, ou assis sur des bancs ombragés

d'une brindille de houblon à la porte des hôtelleries, écoutant un ménétrier ou un joueur de vielle. Mais tout cela est si juste de mouvement, si fin de ton, si baigné d'atmosphère, si imprégné de la vie rustique et populaire, qu'on trouve à les regarder un plaisir extrême. Ostade a su mettre une poésie dans cette vulgarité et en dégager le sens intime. Il entoure ces scènes triviales d'une couleur riche et sourde, d'un bien-être campagnard et d'une jovialité secrète. Il donne l'envie d'habiter une de ces chaumières endormies dans des ombres brunes où brille sous la vaste hotte de la cheminée le pétillement du foyer. La *Famille d'Adrien van Ostade* nous montre le peintre tenant sa femme par la main au milieu de ses filles et de ses fils groupés dans un intérieur qui semble annoncer l'aisance. Le *Maître d'école* est une amusante composition peinte avec beaucoup de finesse et de naïveté et qu'animent les épisodes comiques d'une classe de village. Un *Homme d'affaires dans son cabinet* intéresse par la mine attentive du personnage consultant des paperasses et par la curiosité des détails toujours si bien traités dans l'école hollandaise; l'*Intérieur d'une chaumière*, le *Marché aux poissons*, le *Fumeur*, le *Buveur*, dit aussi le *Vieillard joyeux*, présentent Adrien van Ostade dans le vrai milieu de son talent et sont, dans leur genre, de petits chefs-d'œuvre.

Ce n'est pas toujours un bonheur que d'être le frère ou le fils d'un homme célèbre. Même capable de briller ailleurs, on disparaît dans l'auréole trop voisine. Tel fut le cas d'Isaac van Ostade, le frère

puîné d'Adrien. Il avait aussi beaucoup de talent, et, avec un autre nom, il se fût fait aisément une gloire distincte. Quelquefois ses tableaux sont pris pour ceux de son frère, les meilleurs surtout. Il a cependant, quand il veut, un accent à lui, et il rend un aspect particulier à la Hollande. Outre les haltes à la porte des auberges et les scènes de buveurs, il peint des effets d'hiver, des canaux gelés entre leurs rives plates, ou sous un ciel grisâtre, rayés par le fer des traîneaux et des patineurs, avec quelques bonshommes glissant un pied en l'air, quelques chevaux tirant des tonneaux, ou du bois ou de la paille, et à l'horizon des silhouettes de clochers, de hameaux et de moulins. On a devant ces tableaux, faits avec beaucoup d'observation, de naturel et d'esprit, un vif sentiment de la Hollande.

Brauwer et Craësbeke, son élève et son compagnon de débauche, ont peint d'une touche libre, d'une couleur chaude, des scènes de corps de garde et de tabagie. Rubens faisait le plus grand cas du talent de Brauwer, qu'il essaya de retirer de la vie crapuleuse qu'il menait. Mais au palais du somptueux artiste, l'indépendant mauvais garçon préférait la taverne et l'arrière-boutique de son ami le boulanger Craësbeke, où l'on ne devait pas faire grande consommation de pain. Ces existences dissolues, que termine une mort précoce et misérable, inspirent de tristes réflexions. Mais que voulez-vous, la peinture préfère quelquefois ces drôles effrénés à de bons sujets bien appliqués et bien sages.

Jamais école ne fut plus féconde. Les noms se

succèdent, tous célèbres, tous significatifs, d'un talent original ou particulier, et nous sommes loin d'avoir épuisé la liste. Notre notice n'est pas grande comme la galerie du Louvre, et nous avons peine à garder pour chacun sa petite place, même en n'indiquant que d'un mot, que d'un trait, telle œuvre qui demanderait un long paragraphe. Il nous reste encore à parler des peintres de paysage, de marines, de perspectives d'intérieur et de ville, de portraits, de fleurs, de nature, toute une armée dont le dénombrement seul tiendrait un volume.

Ruysdaël, dont nous avons déjà célébré le talent, est, certes, le plus grand paysagiste de Hollande. C'est aussi un grand artiste que Minder-Hout Hobbema. Après sa mort, dont on ignore la date précise, la renommée de ce peintre, qui dut être apprécié de son vivant, subit, on ne sait pourquoi, une longue éclipse. Il disparut dans l'oubli avec tout son œuvre, et ne reparut aux ventes que vers 1739. Mais on ne faisait aucun cas de ses tableaux, qu'on paye aujourd'hui des sommes folles. Ils se vendaient à bas prix et souvent, pour leur donner de la valeur, on en effaçait la signature et l'on y substituait celle de peintres plus en vogue : de Ruysdaël, dont il se rapproche, ou de Dekker. Son œuvre ainsi débaptisé se fondit peu à peu dans celui d'autres artistes, et les tableaux d'Hobbema authentiques sont devenus d'une excessive rareté. A la célèbre vente de Patureau, *les Moulins* montèrent à cent mille francs. Hobbema n'a pas la poésie de Ruysdaël, mais il possède un profond sentiment de la nature, et il exprime d'une

manière admirable la puissante vie végétale de la forêt. Ses vieux chênes, au tronc rugueux, aux fortes branches, aux feuilles épaisses, sont pleins de sève, et ses dessous de bois, où cheminent des bûcherons ou des paysannes, ont bien la fraîcheur humide de la Hollande ; tel est le tableau qu'on admire au musée. A ce spécimen unique est venu se joindre, depuis peu, une répétition en petit des *Moulins*, où l'on voit qu'Hobbema peignait aussi bien la fabrique que l'arbre. Ces constructions de briques, de plâtre et de planches ont toute la solidité d'un Van der Meer.

Autant Hobbema est robuste, autant Wynants est fin et délicat. La *Lisière de forêt* et le *Paysage*, dont les figures et les animaux sont de Van den Velde, se distinguent par la finesse du ton, la légèreté de la touche et la précision du pinceau. Wynants affectionne pour ses feuillages et ses gazons une certaine nuance vert-de-grisée, qui contraste heureusement avec l'ocre des terrains sablonneux et le gris de perle des ciels çà et là fouettés d'azur. — Le second *Paysage*, qu'anime un cavalier précédé d'un valet portant des faucons, moins compliqué dans sa composition, nous paraît, des trois tableaux de Wynants, le plus remarquable.

Adrien Van den Velde, l'élève de Wynants, qui peuplait de figures et d'animaux les paysages de son maître, rendit le même service à Van der Heyden, Hobbema, Moucheron et bien d'autres. Il peignait le paysage et la marine d'une façon simple, naturelle et vraie, et n'avait pas besoin d'un pinceau étranger pour les

orner de personnages. Sa couleur est claire, limpide, procédant par grandes localités. Le musée possède de Van den Velde *la Plage de Scheveningen*, sur laquelle se promène le prince d'Orange en carrosse attelé de six chevaux blancs; trois *Paysages*, avec animaux; *la Famille du pâtre* et un *Canal glacé*. Mais quelque mérite qu'ait Adrien Van den Velde, il doit céder le pas à son frère Willem Van den Velde, un de ces cadets qui se font les aînés de la famille. Willem est un excellent peintre de marine. Il rend à merveille le ciel blafard du Nord, reflété par des eaux grises où glissent, comme entre deux brouillards, les grands vaisseaux de guerre aux châteaux sculptés, les koffs aux larges voiles rousses et les barques manœuvrées par des rameurs. Le musée possède deux tableaux de Willem Van den Velde : une *Marine* et l'*Escadre hollandaise au mouillage*, qui résument très bien la manière du maître, quoique la dernière de ces toiles soit un peu fatiguée.

Si Willem Van den Velde excelle dans la peinture du calme, Ludolph Bakhuysen se plaît aux effets de tempête, aux mers houleuses, aux voiles inclinées sous le vent. Il étudiait l'orage et les fureurs de l'Océan, même au péril de sa vie, en se risquant sur quelque petite barque pour mieux se rendre compte du déchaînement des vagues et du rejaillissement de l'écume. Mais cette fougue et cette recherche de l'effet dramatique n'excluent pas chez Bakhuysen la précision et l'exactitude. Ses bâtiments ne sont pas des vaisseaux de fantaisie. Le constructeur et le matelot ne trouveraient rien à redire à leur coupe

ni à leur gréement. Bakhuysen, qui commença par être un remarquable calligraphe, trace ses cordages d'une main aussi sûre que ses déliés et ses parafes à la plume, et dans ce désordre des éléments, il n'y a jamais la plus légère erreur nautique.

Si Venise a Canaletto, Amsterdam a Van der Heyden, son portraitiste fidèle : Van der Heyden, le peintre des canaux, des maisons au toit denticulé, des églises à clochers bizarres, des hôtels de ville et des moulins d'épuisement. Les tableaux de Van der Heyden produisent l'effet de la nature vue à la chambre noire. C'est la même harmonie générale, la même douceur d'aspect avec l'infini du détail qui ne trouble en rien l'ensemble, tant chaque chose reste à sa place. Dans ces façades rougeâtres, chaque joint de brique est visible; mais la muraille garde sa localité large et simple. La perfection en ce genre ne saurait guère aller plus loin. La vue de la *Maison de ville d'Amsterdam*, sur la place du *Dam*, l'*Église et Place d'une ville de Hollande*, le *Village au bord d'un canal* sont des merveilles de vérité, de couleur et de fini. Les figures et les barques dont Adrien et Willem Van den Velde ont animé ces toiles si parfaites en augmentent encore le prix.

Peter Neefs, lui, s'est fait une spécialité un peu restreinte, mais dans laquelle il n'a guère de rivaux. Il a consacré son talent à peindre des intérieurs d'églises gothiques avec une grande exactitude de perspective et une netteté remarquable de pinceau. On pourrait lui reprocher une rigueur de lignes et une certaine sécheresse de détail, qui nuisent à

l'effet. L'architecte parfois gêne le peintre et ne veut rien sacrifier. Il manque à ces vues si parfaites un peu de vague, un peu de mystère et cette certaine horreur religieuse qu'on éprouve sous les hautes voûtes des cathédrales. Huit ou dix tableaux de Peter Neefs, dont le plus important est un *Saint Pierre délivré de prison*, figurent au musée du Louvre.

Dans cette école, qui n'obéit pas à un idéal unique, chaque artiste se fait une sorte de domaine sur un coin de nature qu'il cultive assidûment. Aart van der Neer a pris pour thème de ses tableaux les clairs de lune, les couchers de soleil et les effets d'hiver. Il sait faire miroiter, sur les eaux endormies d'un canal, le reflet rougeâtre du soir ou la traînée d'argent de la lune, dont le disque, traversé de légers nuages, brille derrière les fines branches des arbres, ou la silhouette d'un village surmonté de son clocher, et noyer, dans le mystère des demi-teintes vaporeuses, les formes des objets estompés par la nuit. Sa touche *floue* convient à ce genre de sujets. Le *Bord d'un canal en Hollande*, le *Village traversé d'une route* représentent au musée les deux notes de Van der Neer : la note rouge et la note bleue.

Jusqu'à présent, nous nous sommes occupé des peintres du terroir, qui ne sont pas éloignés des polders et de la Campine. Mais les Flandres et la Hollande ont eu aussi leurs artistes voyageurs, leurs *romains*, comme on disait alors de ceux qui avaient fait leur pèlerinage d'Italie. Parmi eux figurent des artistes d'un vrai talent; mais nous leur préférons

comme saveur les peintres qui se contentaient des types, de la nature et du goût de leur pays. L'Italie, avec sa lumière vive, sa couleur mate et son dessin arrêté, a souvent troublé ceux qui allaient lui demander des inspirations qu'ils auraient trouvées chez eux, dans un milieu plus convenable à leur tempérament. Ceci est vrai surtout pour les peintres de genre et de paysage.

Karel du Jardin fut un de ces amoureux de l'Italie, où il passa une grande partie de son existence aventureuse. Il préféra, à sa ville natale d'Amsterdam, Venise où il revint mourir, après avoir été à Rome un des confrères de la joyeuse bande académique et s'être marié en France, à Lyon.

Il y a au musée du Louvre, de Karel du Jardin, un *Calvaire* très estimable, peinture bien composée, bien dessinée et d'une bonne couleur; mais ce n'est pas là que brille son originalité. Si vous voulez voir le vrai Karel du Jardin, regardez ces *Charlatans italiens*, ce Polichinelle, qui passe la tête à travers les toiles de la baraque, et ce Scaramouche faisant la parade et se démanchant en poses grotesques sur des tréteaux que supportent des barriques, pendant qu'Arlequin au bas de l'estrade chatouille le ventre d'une guitare pour la faire rire. Des hommes, des femmes, des enfants, écoutent bouche béante les lazzi du bouffon, et un jeune garçon, juché sur le dos d'un mulet richement harnaché, se trouve aux premières loges. Un coloris vague, joyeux et clair revêt cette scène grotesque à laquelle la touche spirituelle du peintre donne une grande valeur. Le

Gué rappelle l'Italie par le caractère du site, la nudité des montagnes et l'éclat de la lumière. Dans le *Pâturage*, le *Bocage*, et les trois *Paysages* peuplés d'animaux, Karel fait un retour vers les arbres verdoyants et les fraîches herbes de la Hollande.

Jean Both, qu'on appelle *Both d'Italie*, est encore un de ces fugitifs attirés au delà des monts par le soleil et qui ne revinrent pas au nid. Both, grand admirateur de Claude Lorrain, l'étudia beaucoup et chercha à lui dérober le secret de cette lumière blonde qui enveloppe ses tableaux; il se plaît à représenter des routes se dirigeant à travers les arbres, les rochers et les accidents de terrain vers quelque ville lointaine, ou quelque vallée anfractueuse éclairée en écharpe par les rayons du soleil couchant. Tels sont les deux cadres que possède le musée. Andries Both, frère de Jean, peuplait de figurines spirituellement touchées, à la manière de Pierre de Laar, les paysages de son frère, et souvent même ils peignaient en commun avec un talent égal. Il est difficile de reconnaître où commence Andries et où finit Jean.

Quoiqu'il soit né à Anvers, Paul Bril ne peut guère être considéré comme un peintre flamand. Il s'était si bien italianisé que plusieurs de ses tableaux sont signés « Paolo Brilli. » Il mourut à Rome où il était allé rejoindre son frère Matthieu, excellent paysagiste, dont il fut l'élève et qu'il surpassa. Ses paysages, grandement composés et parfois d'un vert un peu cru, servent de fond à des scènes mythologiques; ainsi l'on voit dans l'un Diane et les nymphes;

dans l'autre, Pan et Syrinx; dans un troisième, saint Jérôme, accompagné de son lion, s'agenouille devant un crucifix dans un site d'une aridité érémitique. Tous sont historiés de figures plus importantes que les quilles qui ôtent ordinairement leur solitude aux paysages. Le goût italien y domine.

Adam Pynacker fit aussi son tour d'Italie et, de retour en Hollande, il peignit pour les châteaux et les riches habitations de grands panneaux d'une touche libre et légère, où il mettait à profit les études de ruines, de monuments antiques et de sites pittoresques qu'il avait faites pendant son voyage. La plupart de ces tableaux décoratifs ont disparu avec les édifices qu'ils ornaient, et il ne reste de Pynacker que des cadres de dimension plus petite, des paysages égayés d'animaux et de figurines touchés avec beaucoup d'esprit. Nous n'en finirions pas si nous voulions donner la liste complète de tous ces vagabonds de l'art.

Nous sommes forcé de négliger la dynastie des Breughel : Breughel le Drôle, Breughel de Velours, Breughel d'Enfer, peintres originaux et singuliers, dont Breughel de Velours est le plus connu avec ses paysages qui s'évanouissent en lointains d'un azur idéal et dont toutes les bêtes du Paradis peintes avec une délicatesse de touche exquise et un merveilleux éclat de coloris peuplent les premiers plans.

Dietrich a imité Rembrandt, son maître de prédilection, pour le caractère des personnages, le style de l'architecture et des costumes et la tonalité bitumineuse de la couleur, mais il va sans dire qu'il

reste bien loin de son prototype, car le serviteur marche derrière le maître, comme disait Michel-Ange. Cependant Dietrich est un peintre de mérite, dont les ouvrages furent recherchés jadis plus qu'ils ne le sont aujourd'hui. La *Femme adultère* est conçue dans un goût rembranesque. Le Christ parlant aux Pharisiens, la pécheresse debout devant lui avec une attitude humiliée, les colonnes du temple reliées par des tribunes, rappellent certaines eaux-fortes du maître.

Mais nous n'avons encore rien dit des peintres d'animaux. Paul Potter, mort à vingt-neuf ans, et qui dès l'âge de quatorze ans faisait des chefs-d'œuvre, est un maître de premier ordre que les plus riches galeries se disputent. Il ne peignit que des chevaux, des bœufs et des moutons; mais quel naturel, quelle vérité, quelle vie, quelle exécution merveilleuse! Un bœuf couché dans l'herbe, une vache humant l'air de ses naseaux humides, un cheval qui boit, un chien qui jappe, avec un fond de prairie, un ciel gris sur lequel se détachent les silhouettes d'un arbre ou d'une chaumière, il ne lui en faut pas davantage pour faire un tableau que l'on couvre d'or. Paul Potter, c'est la naïveté dans la perfection.

Albert Cuyp, si recherché aujourd'hui et à juste titre, n'obtint pas une grande vogue de son vivant, et ses tableaux se vendaient à bas prix; il était trop simple, trop vrai, trop large d'exécution. Ses compositions naïves n'avaient pas ce piquant qui réveille le goût blasé de l'amateur. Sous beaucoup de rap-

ports, sa manière se rapproche de celle des frères Lenain, si longtemps méconnus en France, mais sa couleur est plus chaude et sa palette moins réduite aux tons gris. Le *Départ pour la promenade* représente un cavalier vêtu de rouge sur un cheval gris pommelé; un serviteur lui remet les guides et lui tient l'étrier; un autre cavalier, vêtu de noir, sort d'une porte basse, et deux chiens au premier plan attendent qu'on se mette en marche. La *Promenade* est un sujet analogue qui contient trois cavaliers, dont l'un reçoit des perdrix que lui offre un garde-chasse accompagné de deux chiens. Un *Paysage*, un *Portrait d'homme*, un *Portrait d'enfant* et une *Marine* montrent la flexibilité du talent de Cuyp, et nous regrettons de ne pouvoir lui consacrer un plus long alinéa.

On s'étonne de la fécondité de Berghem, fécondité qui ne nuisit en rien à la perfection de ses tableaux. Une grande assiduité au travail et une infaillible certitude d'exécution l'expliquent. Berghem a varié à l'infini un petit nombre de thèmes, et ces variations sont toujours agréables. Le passage du bac, le gué, le pâturage, le paysage avec animaux se reproduisent sans cesse sous son pinceau et ne causent jamais d'ennui, tant sa couleur est limpide, sa touche spirituelle et son mélange de gens et de bêtes ingénieusement disposé. Berghem ne se refuse pas de temps à autre le ragoût d'une jolie fille juchée sur les paniers d'un âne ou relevant sa jupe pour passer un ruisseau.

Si tous ces artistes ont bien peint les animaux vi-

vants, Weenincx a peint admirablement ce qu'on appelle la nature morte. Quels superbes lièvres au ventre blanc, au dos roux, pendus par une patte, au milieu d'un trophée de gibier! Quelle palette pour rendre les ors verts, les lapis-lazuli du plumage des paons et le feu d'artifice ocellé de leur queue!

C'étaient d'admirables portraitistes que Van der Helst et François Hals! Ils se soutiennent non sans honneur à côté des Rembrandt, des Rubens et des Van Dyck.

Maintenant nous pouvons relever notre tête si longtemps penchée vers ces petits cadres, merveilles de fini, et contempler les austères peintures de Philippe de Champaigne, ce Poussin janséniste : le *Repas chez Simon le Pharisien*, le *Christ célébrant la Pâque avec ses disciples*, le *Christ en croix*, et surtout cette singulière et caractéristique peinture, où l'on voit la sœur Sainte-Suzanne (la fille de Philippe de Champaigne, religieuse à Port-Royal) assise les pieds allongés sur un tabouret, les mains jointes, pendant que la mère Catherine-Agnès Arnauld, à genoux, implore du ciel la guérison de la malade, qui revint effectivement à la santé, comme le constate l'inscription tracée sur le tableau. Quand on a vu cette peinture, on connaît aussi bien Port-Royal que si l'on avait lu le volumineux ouvrage de Sainte-Beuve. Quels admirables portraits que ceux du cardinal-duc Armand de Richelieu, et de cette femme d'une pâleur exsangue, vêtue de marron et coiffée d'une gaze noire, qu'on croit être madame Arnauld, sœur de N. Arnauld, et dont la mère Angélique était

la fille! Quel masque effrayant dans sa douceur morte que n'anime aucun des sentiments terrestres!

Les *Portraits* de Porbus, d'après Henri IV et Catherine de Médicis, ont la valeur de documents historiques. Leur sincérité absolue raconte les personnages peints comme ne le feraient pas les chroniques les mieux renseignées et les mémoires les plus minutieux.

Dans cette portion de la galerie, Van Dyck règne en souverain, sans redouter le voisinage de Rubens. Non moins coloriste, mais plus fin, plus élégant que son maître, Van Dyck semble créé pour reproduire sur la toile les rois, les princes, les duchesses, tout ce monde de la haute vie, fin de race, aristocratique d'allure, d'une magnificence héréditaire et marchant au-dessus de la multitude comme les dieux marchent sur les nuages. Il a peint d'une touche aisée et noble, avec une couleur brillante, mais vigoureuse, et une pénétration rapide du caractère, dans ces courtes séances que donnent les grands, des têtes qu'on ne reverra plus, des masques dont le moule est brisé, des expressions d'existence à jamais évanouies. Van Dyck est le vrai peintre de l'aristocratie. Les palais de Gênes et de Windsor l'attestent. Lui-même, comme on le voit dans son portrait, avait la grâce cavalière, l'air vif et dégagé de l'homme du monde. Nous ne reviendrons pas sur le *Portrait* de Charles Ier, dont nous avons parlé, et nous citerons le magnifique *Portrait* équestre de François de Moncade, marquis d'Ayona, généralissime des troupes espagnoles dans

les Pays-Bas, digne de Titien et de Vélasquez; *les Enfants de Charles Ier; le prince de Galles; le duc d'York et la princesse Marie; Charles-Louis, duc de Bavière, et le prince Rupert revêtu de son armure; le duc de Richemond; une Dame et sa fille,* merveilleuses peintures pleines de vie et de couleur et d'une élégance que nul peintre n'a possédée comme lui.

L'immense réputation de Van Dyck portraitiste fait parfois un peu trop oublier qu'il est un excellent peintre d'histoire et qu'il a traité des sujets religieux, historiques ou mythologiques avec une grande supériorité; souvent il égale son maître Rubens. S'il a moins d'éclat et d'énergie, en revanche il a plus d'élégance, de tendresse et de goût. La *Vierge et l'Enfant Jésus*, le *Christ pleuré par la Vierge et les anges*, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*, *Renaud et Armide*, sont des toiles de premier ordre également remarquables par la composition, le dessin et la couleur. Van Dyck ne s'est pas absorbé dans le génie de Rubens, et il a su garder à côté du maître une indéniable originalité.

Nous voilà arrivés au bout de la galerie, non sans avoir été obligés de passer sous silence bien des artistes recommandables éteints par la gloire de Rubens, comme les étoiles par le soleil : Otto Venius, Crayer et bien d'autres ; nous n'avons souvent pu que nommer quelques-uns de ces « petits maîtres, » joie et délices des amateurs, et il nous a fallu renoncer à suivre jusqu'au bout cet art qui eut pour tombeau la tulipe de Van Huysum.

IX

ÉCOLE FRANÇAISE.

Au bout de cette galerie, qu'interrompent les travaux du Louvre, on tourne à droite, et l'on se trouve dans une salle où sont rassemblés quelques tableaux de l'ancienne école française, si peu connue, et qui pourtant mérite de l'être. Il y a toujours eu des peintres en France, et l'on est souvent allé chercher ailleurs ce qu'on avait chez soi sous la main. Jean Cousin figure dans cette salle avec son *Jugement dernier,* vaste composition qu'enserre un petit cadre et qui, pour la vigueur de la conception, la variété des groupes, la science anatomique, fait penser à Michel-Ange. Au premier plan, des anges armés de faucilles, moissonneurs de la mort, emportent de leurs sillons les gerbes de trépassés, qui tressaillent au son de la grande trompette. Les élus se dirigent vers la Jérusalem céleste, les réprouvés se précipitent, poussés par les démons, dans les noires cavernes de l'enfer ou courent çà et là pour éviter le châtiment; des châteaux en ruine, des villes détruites, montrent que la fin du monde est arrivée. Dans le haut du tableau, le Christ apparaît au milieu de sa gloire, les pieds sur le globe terrestre, entouré d'anges, d'apôtres, de saints, d'élus. Sa pose est sévère, majestueuse et terrible : le Sauveur s'est changé en juge! Certes, c'est là l'œuvre d'un grand

peintre, et cependant on n'a que bien peu de détails certains sur sa vie. On sait seulement qu'elle fut très longue : que sont devenus les nombreux chefs-d'œuvre d'un maître qui vécut près de quatre-vingt-neuf ans? Ses œuvres authentiques sont très rares; presque toutes ont disparu ou ont été détruites. Le seul tableau à l'huile qui soit resté de lui est le *Jugement dernier* du Louvre. Comme tous les grands artistes de la Renaissance, Jean Cousin était un génie encyclopédique; il excellait dans la peinture sur verre, comme le témoignent les vitraux de plusieurs églises et cathédrales; il était aussi sculpteur, et sa statue du mausolée de Philippe de Chabot, fait prisonnier avec François Ier à la bataille de Pavie, montre qu'il se servait du ciseau non moins bien que de la brosse. Qu'a-t-il manqué à Jean Cousin pour tenir dans la postérité le rang qui lui est dû? un biographe, un Vasari.

Quel maître charmant que François Clouet! un Holbein fin, gracieux, élégant, avec toutes les qualités françaises. Rien de plus délicat que sa manière de peindre, qui ferait paraître grossières les miniatures les plus achevées. Sa couleur est claire, ses ombres sont d'une légèreté extrême, comme s'il craignait d'y dérober quelque détail intéressant; mais dans cette pâleur, quand l'œil s'y est habitué, quelle recherche du modelé, quel rendu et quelle précision! On dirait une de ces médailles méplates dont le faible relief n'empêche pas de distinguer les plans, et qui produisent l'illusion d'une ronde-bosse. Et quel soin, quel goût, quel fini, quelle fidélité dans

les costumes, les ajustements, les armes et les joyaux des illustres personnages, princes ou princesses qu'il représente! Aucun sacrifice, aucune partie cachée, et pourtant, de ce monde de détails, rien ne se détache et ne trouble l'harmonie. C'est bien le peintre des Valois, ces rois artistes, parés et coquets comme des femmes.

Quel chef-d'œuvre que le *Portrait d'Élisabeth d'Autriche,* reine de France, femme de Charles IX! On ne saurait pousser plus loin la finesse, l'exactitude et la perfection du dessin; sur ce délicat linéament s'étale une couleur d'une suavité pâle, plus vraie que les tapages de tons des peintres dits coloristes, et qu'on sent être l'expression même de la nature : quoique le modèle de ce délicieux portrait ne soit plus qu'une pincée de cendre, si même cette cendre existe, on en peut affirmer la ressemblance. Oui, c'est bien Élisabeth, femme de Charles IX. Elle vit tout entière dans son petit cadre : les mains posées l'une sur l'autre avec un mouvement plein de grâce, sont des merveilles, fluettes, transparentes, tendres comme des pétales de lis, des mains vraiment royales! Le costume, d'une élégance et d'une richesse compliquées, est constellé de perles, de joyaux, de boutons émaillés, de pierreries, qui font presque disparaître le corsage de brocart d'or damassé d'argent, avec sa fraise godronnée; et la chemisette de gaze à bouillons semble porter défi aux Blaise Desgoffes de l'avenir.

Le *Portrait de Charles IX* n'est pas moins admirable que celui d'Élisabeth. Cette seule figure donne

toute la physionomie d'une époque, tout le sens d'un règne. Nulle page d'histoire, fût-elle de Michelet, n'en dit autant que ce petit panneau de trente-deux centimètres de haut sur vingt-sept de large ; c'est bien là le jeune roi, amant de Marie Touchet, un peu poète, un peu fou, grand chasseur et fantasquement cruel, que la Saint-Barthélemy a marqué d'une note sanglante.

Il est là tout entier, aussi réel que s'il posait devant vous, dans son justaucorps de velours noir rayé d'entrelacs d'or, avec ces chausses de satin blanc, sa petite toque noire à plumes blanches, et la main à la garde de son épée.

Des portraits de l'école de Clouet : *François Ier*, *Henri II*, *François de Lorraine*, *Charles de Cossé*, comte de Brissac, remarquables pourtant par l'exécution, montrent la distance qui sépare les imitateurs du maître; il y a aussi : un portrait de *Jean Foucquet*, le savant miniaturiste du livre d'heures de maître Estienne Chevallier; un autre très curieux du *duc de Montmorency*, avec la devise grecque *aplanos;* quelques tableaux sur fond d'or d'artistes inconnus représentant des sujets de piété et qui valent ceux des écoles étrangères qu'on admire.

On voit, dans cette salle, une grande toile de Martin Fréminet, qui travailla à Fontainebleau, dont il peignit la chapelle; mais ici nous avons affaire à un artiste dont l'éducation s'acheva en Italie, où il s'était lié avec le Caravage et le Josepin. *Mercure conseillant à Énée d'abandonner Didon*, tel est le sujet de cette composition traitée d'une façon large

et décorative, comme celle des peintres qui ont l'habitude d'avoir des murailles pour champ. Didon, couchée à demi nue sur un lit de repos, essaye des séductions inutiles. Énée regarde le dieu qui lui montre le chemin, et un Amour lui attache son cothurne.

Gourmont est un artiste singulier : il donne pour fond à des sujets religieux des architectures compliquées et mystérieuses, de bizarres perspectives de monuments imaginaires. La *Nativité*, que le Louvre possède, est conçue dans ce goût.

La salle voisine est occupée tout entière par Le Sueur, une des plus pures gloires de l'école française. La légende a fait d'Eustache Le Sueur un génie malheureux et persécuté, en proie aux jalousies de Lebrun, usant dans le travail et la pauvreté une vie mélancolique, et finissant par demander au cloître un repos que le monde lui refusait. Tout ce roman, d'un intérêt vulgaire, et fait à l'usage des âmes sensibles, a été démoli pièce à pièce, et Le Sueur n'en reste pas moins le tendre et chaste génie que ses œuvres révèlent. Il ne voulut jamais aller à Rome, mais qu'avait-il besoin d'aller chercher, dans un lointain pèlerinage, ce qu'il possédait en lui-même, et d'ailleurs est-il nécessaire de passer les monts pour étudier les maîtres?

La *Vie de saint Bruno*, peinte pour le cloître des Chartreux de la rue d'Enfer, est sinon le chef-d'œuvre de Le Sueur, du moins son œuvre la plus caractéristique et la plus populaire. Quand on prononce son nom, c'est à la *Vie de saint Bruno* qu'on pense tout d'abord. Cette suite ne compte pas moins

de vingt-deux tableaux, qui étaient placés dans les arcs formés par les pilastres du cloître. Tous ne sont pas de la main du maître, qui, dit-on, se fit aider pour mener à fin cet important travail; mais son inspiration est partout, et la plus grande unité règne dans cette galerie de la vie monastique.

Quelle différence entre les moines de Le Sueur et les moines de Zurbaran, et qu'il y a loin de la tendre piété du peintre français à la farouche dévotion du peintre espagnol! Les moines de Le Sueur pensent au ciel, les moines de Zurbaran pensent à l'enfer. Si les uns mortifient leur chair, c'est pour la spiritualiser, les autres pour la punir. Le Sueur a l'onction et Zurbaran la terreur. Quelles sombres fantasmagories d'épouvante Zurbaran eût-il évoquées pour la mort de Raymond Diocrès, que déjà le démon réclame et pour cette scène si dramatique des funérailles, où le cadavre se relève de sa bière avouant qu'il a été justement condamné! Mais ces violences iraient mal à l'âme tendre de l'artiste français, qui s'attache à la partie morale du sujet et en atténue l'horreur physique. Tout est maintenu dans une gamme pâle et douce où éclatent, au commencement, quelques draperies de cet outremer intense qu'on retrouve chez Philippe de Champaigne, Lebrun, Mignard et autres peintres de l'époque, et qui n'a pas suivi la dégradation lente des teintes. Ce qui frappe, dans cette longue légende historiée, c'est la simplicité de la composition, le dégagement du détail et de l'accessoire, la sobriété des moyens d'exécution, le petit nombre des tons employés et surtout l'air humble,

fervent et convaincu des têtes. On est bien hors du *siècle,* comme on disait alors, dans cette atmosphère claustrale où rien du monde ne parvient, où les couleurs s'évanouissent, et où la terre n'est plus qu'un brouillard qui, en se déchirant, laissera voir le ciel. Parmi ces tableaux, représentant la *Conversion de saint Bruno à la mort de Diocrès*, sa *Renonciation au monde*, l'*Apparition des anges au saint endormi*, la *Fondation du Monastère*, sa *Prière en cellule,* et divers autres épisodes, il en est un devant lequel la foule s'arrête avec admiration : c'est la *Mort de saint Bruno*, le chef-d'œuvre de Le Sueur et un des chefs-d'œuvre de la peinture. Le saint, étendu les mains jointes sur le grabat de l'agonie, expire après s'être publiquement confessé. Un chartreux, le crucifix en main, déplore avec les moines la perte que l'ordre vient de faire. A la tête et aux pieds du mort, quatre frères psalmodient les prières funèbres, et un autre se prosterne la face contre le plancher, dans un anéantissement d'humilité et de ferveur. La lueur d'un cierge unique fait glisser ses reflets blafards sur ces frocs blancs, semblables à des suaires, sur ces murs blanchis comme les parois du sépulcre, sur ce plancher nu, qui rappelle les ais d'une bière, et une tristesse pénétrante se dégage de cette toile presque monochrome.

On se tromperait en croyant qu'Eustache Le Sueur est un peintre purement ascétique, et dont le talent se borne aux sujets de piété. Il possède la grâce aussi bien que l'onction; grâce chaste et tendre, mais qui peut sourire aimablement dans les

scènes mythologiques. Les peintures du *Cabinet de l'Amour*, à l'hôtel Lambert, qu'aujourd'hui on voit au musée du Louvre, montrent l'artiste sous un aspect nouveau. C'est l'histoire de Cupidon, sa naissance, sa présentation à Jupiter, et les différents épisodes de sa vie céleste. Ici réprimandé par sa mère, il se réfugie entre les bras de Cérès, là il reçoit les hommages des dieux; plus loin, il ordonne à Mercure d'annoncer son pouvoir à l'univers, ou bien encore il dérobe la foudre au maître des Olympiens. Tout cela est d'un ton clair, léger, brillant, comme il convient à des peintures décoratives faites pour des places spéciales. Les têtes ont un caractère charmant de douceur sereine et de volupté naïve, dont le reflet se retrouvera plus tard dans la grâce de Prud'hon. Les formes des corps sont ondoyantes et souples, d'un goût élégant et pur que ne raidit pas la stricte imitation de l'antique.

Les *Neuf Muses*, peintes en différents tableaux pour la chambre à coucher de Mme de Thorigny, à l'hôtel Lambert, ce merveilleux sanctuaire plein de chefs-d'œuvre, ont, isolées ou groupées, un charme inexprimable. Elles sont antiques et cependant bien françaises, et la dame chez elles se devine sous la déesse. Dans un salon elles seraient aussi à leur aise que sur le sommet du Pinde et cependant n'allez pas croire à des précieuses. Rien de plus simple, de plus naturel que leurs poses. Elles regardent doucement devant elles avec un vague sourire, se donnant une contenance par l'attribut qu'elles tiennent : masque, lyre, tablettes, comme par un

éventail dont on jouerait négligemment; et leurs types se retrouveraient dans les gravures de Sébastien Leclerc. C'est une antiquité charmante, un peu modernisée comme dans les tragédies de Racine, adoucie, attendrie, une antiquité ayant du monde et de la politesse; mais Le Sueur a. de plus que le poète, une ingénuité virginale, un fonds de candeur inaltérable, et, quoiqu'on sente que ses *Muses* ont été peintes sous Louis XIV, elles n'en sont pas moins, par leur beauté tranquille et leur grâce décente, les sœurs cadettes de ces belles figures de *la Poésie*, de *la Théologie*, de *la Justice,* que Raphaël a peintes dans les tympans et les voussures des chambres du Vatican. Eustache Le Sueur peut s'asseoir modestement aux pieds du divin Sanzio.

Dans la même salle se trouvent quelques peintures de Vouet, de Lahyre et de Mosnier.

Le couloir qui rejoint la galerie nouvelle de l'école française contient les *Ports de mer de France*, de Joseph Vernet, le chef de la dynastie des Vernet, le père de Carle, le grand-père d'Horace. Nous n'essayerons pas de décrire les unes après les autres ces *vues* si remarquables et qui resteront longtemps encore les modèles du genre. Joseph Vernet est un grand artiste, et s'il faut rabattre de l'admiration que professait pour lui Diderot, il doit en rester quelque chose. Ce n'est pas un simple peintre de marine. Quoiqu'il n'ait guère de rivaux en ce genre, il compose à merveille un tableau, cet art presque perdu aujourd'hui. Les figures dont il anime ses toiles sont d'un dessin libre et juste, touchées spirituellement et

ont de l'importance dans le paysage. Les *Ports de mer de France* reproduisent le fourmillement actif et joyeux de la réalité, et les petits personnages de chaque ville maritime ont bien le caractère de la province. Joseph Vernet demeura vingt ans en Italie, mais il n'oubliait pas pour cela son pays natal. Il était de loin fort assidu aux Salons. Nul peintre n'a plus étudié que lui les jeux de l'atmosphère, les variations de la lumière aux différentes heures du jour, les aurores, les nuits, les couchers du soleil, les effets de lune, et il se piquait de pouvoir rendre d'une manière reconnaissable précisément telle heure de la journée. Ses eaux sont limpides, transparentes, mobiles; ses vagues s'enchaînent bien et se brisent d'une façon naturelle; ses rochers, ses broussailles, ses arbres, un peu dans le genre de Salvator Rosa, ont de l'accent et du pittoresque. Son coloris lumineux change en argent l'or de Claude Lorrain.

Des Hubert Robert, des Roslin, des Drouais et des Hue accompagnent les Joseph Vernet.

X

GALERIE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

La nouvelle galerie française, que le pavillon Denon sépare en deux travées, contient dans la première, en revenant du fond, les ouvrages des peintres français de Louis XIII à Louis XIV ou à peu près, car l'ordre chronologique n'a pas été rigoureusement

suivi. Là, figurent Poussin, Vouet, Jouvenet, Le Sueur, Lebrun, Sébastien Bourdon, Mignard, Rigaud, Santerre, Valentin, Claude Lorrain, Lahyre, de la Fosse, Lefèvre.

Le Sueur, dont nous avons déjà décrit bien des tableaux, en compte encore un grand nombre dans cette galerie : le plus important est la *Prédication de saint Paul à Éphèse.* L'apôtre, debout sur les marches d'un portique, montre le ciel du doigt, semblant dire que là seulement réside la vraie science, et les Éphésiens apportent sur la place les livres de philosophie, d'histoire et d'art qu'ils déchirent et brûlent comme inutiles ou nuisibles. Un esclave agenouillé souffle de sa bouche la flamme avec un mouvement plein de naturel. Cette toile est un des chefs-d'œuvre de Le Sueur; en la regardant, on pense aux cartons de Raphaël à Hampton-Court. Le *Jésus portant sa croix* attendrit par sa tristesse sympathique et son accablement profond. Il a succombé sous le faix du bois infâme; ses genoux et ses mains s'appuient à terre; il est temps que Simon le Cyrénéen vienne à son secours. Sans cela sainte Véronique ne recueillerait sur son linge que l'empreinte d'une tête morte. Nul tableau ne représente mieux le génie de Le Sueur que cette composition si simple avec son coloris d'une touchante pâleur.

Le Louvre est riche en Poussin. Il ne compte pas moins de trente-neuf toiles de ce maître austère, laborieux et fécond, qu'on pourrait définir le philosophe de la peinture. Toutes ses compositions sont marquées au sceau du bon sens, de la rectitude et

de la volonté. Si l'œil n'est pas toujours satisfait de ses tableaux, le raisonnement n'a jamais rien à y reprendre. Poussin gagne beaucoup à la gravure, comme les peintres plus soucieux de la pensée, de l'ordonnance et du dessin que de l'agrément de la couleur, et même, en arrivant aux toiles dont on admirait les estampes, on éprouve parfois une sorte de désappointement, car les tons, posés d'ordinaire sur une impression rouge qui a repoussé, ont pris un aspect triste et rembruni. Mais si l'on ne se laisse pas rebuter par cette première vue, il se dégage bientôt de cette couleur flétrie et neutre un charme sévère comme de certaines pièces de Corneille, qui semblent d'abord ennuyeuses, et dont on sent plus tard la mâle beauté. Poussin a étudié l'antique, Raphaël et Jules Romain. Mais bien qu'il ait passé la plus grande partie de sa vie à Rome, et qu'il y soit mort, il n'en est pas moins resté Français, et chez lui l'idée l'emporte sur la sensation. La nature n'agit pas sur lui par son attrait propre, et il ne voit guère dans les formes que des moyens d'expression. L'exécution chez lui est toujours subordonnée au sujet et ne s'égaye pas dans cette joie libre de l'artiste qui peint pour peindre. Malgré cela ou à cause de cela, personne ne mérite mieux que Poussin le titre de grand maître. Il l'a été, sinon par le tempérament, du moins par toutes les nobles facultés qui s'acquièrent, se règlent et se développent sous la conduite d'une ferme raison. S'il n'a pas le grand style des Italiens, il a la correction soutenue, la gravité et la certitude magistrale du dessin.

Éliézer et Rébecca est une des plus aimables et des plus gracieuses compositions du Poussin. Pour complaire à un ami qui lui demandait un tableau réunissant plusieurs types de beauté féminine, il a choisi le sujet de Rébecca allant, avec ses compagnes, puiser de l'eau à la fontaine pour abreuver les troupeaux de son père. Elle reçoit, la main sur le cœur, étonnée et ravie, les présents que lui offre Éliézer. Les suivantes, femmes et jeunes filles, diversement surprises, regardent cette scène inattendue, et l'une des femmes, distraite, laisse l'eau déborder de sa cruche remplie. Une autre, qui porte une urne sur la tête, se baisse, pour prendre un vase déposé à terre, avec un mouvement équilibré le plus charmant du monde. Les draperies sont du goût le plus pur, les airs de tête variés, et nous croyons, sans l'avoir vu, que le tableau du Guide, *la Vierge travaillant au milieu de jeunes filles*, qui avait inspiré à M. Pointel l'idée de commander à Poussin une composition analogue, soit aussi bien réussi qu'*Éliézer et Rébecca*. Ces austères, quand ils sacrifient aux grâces, ont la main heureuse.

Nous ne pouvons qu'indiquer : *Moïse sauvé des eaux*, *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, *Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron*, *les Israélites recueillant la manne dans le désert*, — les petites fresques de Raphaël, tirées du Vieux Testament et peintes au plafond des loges du Vatican, en donnent assez l'idée, — l'*Enlèvement des Sabines*, *le Jeune Pyrrhus sauvé*, les deux *Saintes Familles*, l'*Assomption de la Vierge*, le

Ravissement de saint Paul, qui rappelle la *Vision d'Ézéchiel*, du Sanzio, et n'est pas indigne de lui faire pendant. Arrivons à ce qu'on pourrait nommer le côté profane de ce talent si sérieux et si grave. Poussin ne dédaignait pas de peindre des sujets de mythologie et des bacchanales, mais dans ses toiles les faunes, les ægipans modèrent leur pétulance; les bacchantes et les ménades ont la chasteté de l'art même quand elles sont nues, et leur ivresse pourrait folâtrer autour d'un sarcophage antique. Le tableau des *Bergers d'Arcadie* exprime avec une naïveté mélancolique la brièveté de la vie et réveille, parmi les jeunes pâtres et la jeune fille qui regardent le tombeau rencontré dans la campagne, l'idée oubliée de la mort: leurs fronts deviennent pensifs sous leurs couronnes de fleurs, et, inclinés sur les bâtons recourbés, ils se penchent vers la pierre funèbre dont ils déchiffrent l'inscription : ET IN ARCADIA EGO. Jamais épitaphe de l'anthologie, résumée en un distique par Méléagre, ne fut plus suave et plus légère.

Poussin a symbolisé les quatre saisons par quatre sujets tirés de la Bible. Le *Printemps*, c'est le paradis terrestre; l'épisode de Ruth et Booz représente l'*Été;* les deux Israélites rapportant de Chanaan la grappe miraculeuse désignent l'*Automne;* l'*Hiver*, la plus célèbre des quatre compositions, a pour sujet le déluge. Rien n'égale l'horreur froide et sinistre de ce tableau noir, où la pluie se mêle aux flots toujours montants et où quelques rares nageurs s'accrochent désespérément à des sommets qui seront

bientôt submergés. Il est impossible de produire un plus grand effet avec des moyens plus simples. *Orphée et Eurydice*, *Diogène jetant son écuelle*, placés dans le Salon carré, sont de parfaits modèles du paysage historique, c'est-à-dire de la nature subordonnée à l'homme, arrangée pour une scène et disposée d'une façon en quelque sorte monumentale.

On n'a pas pour Charles Lebrun l'admiration qu'il mérite. La faveur de Louis XIV, qui n'est pas à la mode aujourd'hui, lui fait beaucoup de tort. On le rend responsable de la peinture de tout ce règne, qu'après avoir trouvé plus grand qu'il n'était, on dit plus ennuyeux qu'il ne fut. Lebrun a été un maître d'une organisation rare, d'une fécondité inépuisable, plein d'invention, et il eut une puissance de travail étonnante. Il a fourni d'idées, de projets, de dessins, de compositions, toute une armée de peintres, de sculpteurs, d'ornemanistes, de tapissiers; il suffisait à tout, et dans cette immense production qu'il dirigeait, son œuvre personnel se distingue. Si le dessin de Rome et la couleur de Venise lui manquent, il a la noblesse, l'ampleur, le faste, le facile déploiement des foules, l'entente des grandes machines, le sentiment des plafonds et de la peinture décorative. Son style lui appartient bien, sa manière est originale et se reconnaît au premier coup d'œil.

Le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Arbelles*, *Alexandre et Porus*, l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, placés maintenant dans le pavillon Denon, où ils reçoivent la lumière de beaucoup trop haut, sont quatre pages monumentales dont toute épopée

pourrait être fière. Il y a là une fertilité d'invention, une grandeur de style, une abondance d'épisodes, un balancement de groupes, une fierté de tournure et même un caprice d'ajustement dans les armes des barbares, qui sont d'un véritable maître. Ce goût de dessin, cette tonalité de couleur peuvent ne pas plaire, mais il est impossible de nier qu'un souffle héroïque traverse ces grandes batailles ; c'est de l'épopée en perruque, nous l'accordons, mais n'est pas épique qui veut, et dans ce temps-là, fût-on Apollon, fût-on Alexandre, il fallait ressembler à Louis XIV. Il n'y a pas si grande différence de valeur qu'on pense entre le *Passage du Granique*, de Lebrun, et la *Bataille de Constantin*, de Raphaël, exécutée par Jules Romain. L'*Entrée d'Alexandre à Babylone* est une magnifique composition d'une abondance et d'un faste que les Vénitiens n'ont pas dépassés. Il est inutile de décrire ces immenses toiles que les gravures d'Audran ont rendues populaires et qui furent peintes aux Gobelins pour servir de modèles à des tapisseries. On pourrait se douter de cette destination au ton de fresque du coloris.

Au delà du pavillon Denon, la galerie se prolonge et continue la charmante et spirituelle école française que la révolution opérée par David avait fait tomber dans un discrédit immérité, et qui a repris aujourd'hui toute sa valeur. Quoiqu'il n'ait peint que des fêtes galantes et des sujets tirés de la comédie italienne, Antoine Watteau est un grand maître. Il a créé un aspect nouveau de l'art et vu la nature à tra-

vers un prisme particulier. Son dessin, sa couleur, ses types, ses agencements lui appartiennent. Il est original. Il a la grâce, l'élégance, la désinvolture, et son art est sérieux si son genre peut sembler frivole. Son œuvre est une fête perpétuelle. Ce sont des concerts, des bals, des entretiens galants, des rendez-vous de chasse, des décamérons dans les grands parcs à terrasses, à statues et à fontaines mythologiques, des Mezzetins donnant des sérénades à des Isabelles, des Colombines jouant de l'éventail et de la prunelle avec des Léandres, des cavaliers relevant de belles dames assises sur l'herbe : tout ce qu'une imagination heureuse peut inventer de plus riant et de plus aimable. En voyant ces toiles si gaies, si spirituelles, si claires de ton, où les lointains bleuissent comme les paradis de Breughel, on serait tenté de croire, chez l'artiste, à une bonne humeur inaltérable et à un joyeux éblouissement de la vie. Ce serait se tromper, Watteau était valétudinaire, mélancolique, voyait tout en noir et n'avait de rose que sur sa palette. Le Louvre ne possède de Watteau qu'une seule toile, mais c'est le chef-d'œuvre de l'artiste, l'*Embarquement pour Cythère*.

Au bord d'une mer dont l'azur vague se confond avec celui du ciel et des lointains, près d'un bouquet d'arbres aux branches légères comme des plumes, se dresse une statue de Vénus, ou plutôt un buste de la déesse terminé en gaine à la façon des Termes et des Hermès. Des guirlandes de fleurs s'y suspendent. Un arc et un carquois y sont attachés. Non loin de la déesse, sur un banc, une jeune femme jouant de

l'éventail, semble hésiter à partir pour l'île de Cythère. Un pèlerin agenouillé près d'elle lui chuchote à l'oreille de galantes raisons, et un petit Amour, le camail sur les épaules, la tire par le pan de sa robe. Il doit être du voyage sans doute. A côté de ce groupe, un cavalier prend par les mains pour l'aider à se lever, une jeune beauté assise sur le gazon. Un autre emmène sa belle, qui ne résiste plus, et dont il entoure du bras le fin corsage. Au second plan, trois groupes d'amoureux, le camail au dos, le bourdon à la main, se dirigent vers la barque où sont déjà arrivés deux groupes de pèlerins de la tournure la plus svelte et la plus coquette. Avec quelle élégance la femme qui va entrer dans l'esquif relève par derrière, d'un petit tour de main, la traîne de sa robe! Il n'y a que Watteau pour saisir au vol ces mouvements féminins. La barque est sculptée, dorée et porte à sa proue une chimère ailée, cambrant son torse et renversant sa tête dans une coquille à cannelures. Des rameurs demi-nus la manœuvrent, et de petits Amours en déploient la tente. Au-dessus de l'esquif, dans des tourbillons de légères vapeurs, pareilles à des gazes d'argent, volent, se roulent et jouent des Cupidons enfants, dont l'un agite une torche. Voilà bien à peu près les principaux linéaments de la composition et la place des personnages. Mais quels mots pourraient exprimer ce coloris tendre, vaporeux, idéal, si bien choisi pour un rêve de jeunesse et de bonheur, noyé de frais azur et de brume lumineuse dans les lointains, réchauffé de blondes transparences sur les premiers

plans, vrai comme la nature et brillant comme une apothéose d'Opéra! Rubens et Paul Véronèse reconnaîtraient volontiers Watteau pour un de leurs petit-fils. L'auteur de l'*Embarquement pour l'île de Cythère* est assurément le peintre de l'école française le plus coloriste.

C'est aussi un descendant de Paul Véronèse que Pierre Subleyras. Il a été invité aux noces et festins de l'illustre peintre. La *Madeleine aux pieds de Jésus chez Simon le pharisien* a la belle ordonnance, la richesse et le développement des grandes compositions de Paolo Cagliari. Les convives sont couchés ou accoudés sur des lits à l'antique, et la Madeleine agenouillée essuie de sa chevelure blonde, comme d'une serviette d'or, les pieds du Christ placés à la gauche du tableau. Sur le devant, des serviteurs portent des plats et des amphores. Un grand chien ronge des reliefs, et dans le fond, sur un vaste dressoir, s'étagent des vases, des orfèvreries et des vaisselles illuminés de reflets sourds. Cela n'est pas robuste, tranquille et lumineux comme les *Noces de Cana;* mais quelle facilité, quelle abondance, quel esprit et quelle couleur agréable dans la gamme argentée!

Le *Martyre de saint Hippolyte*, le *Saint Basile ressuscitant un enfant*, le *Martyre de saint Pierre*, sont des œuvres pleines de feu et de maëstria qui se rattachent à la grande tradition italienne avec une pointe d'originalité française. Subleyras, qui peignait supérieurement le grand tableau d'église et dont la *Messe de saint Basile* fut exécutée en mosaïque

dans l'église Saint-Pierre à Rome, honneur qu'on n'accordait guère aux artistes vivants, était, en outre, un peintre de genre charmant. *Les Oies du frère Philippe*, *le Faucon*, *l'Ermite*, sujets tirés des *Contes* de La Fontaine, sont pleins de finesse, de grâce et d'esprit.

Vien, dont la gloire a perdu aujourd'hui bien des rayons, a eu une action considérable sur l'art de son temps. Ce qui n'est pas toujours donné à de grands génies, il fut le promoteur d'une révolution complète dans le goût de son époque, et c'est de lui que date la peinture classique ou du moins le mouvement qui fit abandonner la manière libre, facile, spirituelle de l'école française que l'on flétrit plus tard du nom de *rococo*. Ce n'était cependant pas un Grec bien pur ni un Romain bien austère que Vien, mais il avait une tendance à la simplicité, aux lignes tranquilles, aux colorations sages qui contrastait avec la manière flamboyante et toute de pratique des artistes alors en France. Le musée possède de lui *Saint Germain, évêque d'Auxerre*, et *Saint Vincent, diacre de l'église de Saragosse*, *Dédale et Icare*, *l'Ermite endormi*, et des *Amours jouant avec des cygnes*, des *Fleurs* et des *Colombes*. *Dédale et Icare* offrent, dans le dessin de leurs formes, la recherche du style antique, et *l'Ermite*, au contraire, témoigne d'une étude de la nature et d'une littéralité qu'on appellerait aujourd'hui réaliste.

Quant à Boucher, celui-là était un vrai tempérament de peintre, d'une invention inépuisable, d'une facilité prodigieuse et d'une exécution qui est tou-

jours celle d'un artiste, même dans les œuvres les plus lâchées. Sans doute il abusa de ces dons précieux, mais la prodigalité n'est permise qu'aux riches, et pour jeter de l'or par les fenêtres il faut en avoir. Boucher a suffi, sans descendre jamais au-dessous de lui-même, au plus effroyable gaspillage de talent pendant une longue carrière d'artiste. Faire le catologue de son œuvre est presque impossible. Le nombre de ses dessins monte à plus de dix mille. Boucher a fait des plafonds, des dessus de porte, des trumeaux, des portraits, des mythologies, des bergerades, des paysages, des décorations d'Opéra, des modèles de tapisserie; il a orné des claveeins, des paravents, des cabinets, des chaises à porteurs, des voitures de gala. Son pinceau facile était prêt à tout, et, quoiqu'il fît, il y mettait une gràce, un charme, une fleur de coloris que personne ne possédait à ce degré. Longtemps il fut l'idole d'un siècle qui préférait le joli au beau, le ragoût au style et l'esprit à tout. L'idole tomba, et le nom de Boucher, comme celui de Vanloo, fut longtemps une injure dans les ateliers classiques. Mais maintenant on comprend tout ce que vaut Boucher. La *Diane au bain* du Musée est une délicieuse peinture. La déesse, qu'une de ses nymphes, agenouillée près d'elle, vient de déchausser, se prépare à entrer dans l'eau. Elle est nue, de cette nudité argentée des déesses virginales; une de ses jambes relevée sur le genou, de l'autre jambe elle tâte l'eau; elle tient à la main le fil de perles qu'elle vient de détacher de son col. Penchée en avant, elle incline un peu sa charmante tête vue

de profil, aux cheveux retroussés, entremêlés de perles et où brille un petit croissant.

Le col, les épaules, le torse, baignés d'ombres légères et transparentes, ont une souplesse, une fraîcheur et une grâce extrêmes. La nymphe aussi est charmante, et ces jeunes corps, facilement pliés en des poses coquettes, se détachent d'un fond de paysage fait de roseaux, de broussailles, d'arbres aux racines tordues s'accrochant à la déchirure d'un ravin, d'un courant d'eau où boivent les chiens, et d'un tertre au bord de la source, sur laquelle se chiffonnent et se cassent, à plis miroitants, des étoffes nonchalamment jetées. Un carquois, des flèches et, dans un coin, un arc près d'un trophée de gibier, composé de perdrix et de lièvres, meublent pittoresquement les angles de la toile; tout cela enlevé avec une sureté et une prestesse de touche admirables. Boucher a ce mérite, que ses moindres compositions font tableau et *décorent* le mur auquel on les suspend. *Renaud et Armide*, *Vénus demandant des armes à Vulcain pour Enée*, où l'on admire un groupe charmant des trois Grâces, les soubrettes de Vénus, sont des tableaux pleins de mérite, malgré leur agrément. Les deux toiles désignées sous le nom de *Sujet pastoral*, vous font entrer dans ce monde idyllique inventé par Boucher à l'usage du dix-huitième siècle, le moins champêtre des siècles, en dépit de ses prétentions bocagères. Les moutons sont savonnés, les bergères ont des corsets à échelles de rubans et des teints qui ne se ressentent pas du hâle campagnard, et les bergers ressemblent à des dan-

seurs d'opéra. Mais tout cela est d'une séduction irrésistible et d'un mensonge plus aimable que la vérité.

C'est encore un peintre de grand talent que Carle Vanloo. De sérieuses études se cachent sous sa facilité apparente ; il sait beaucoup quoiqu'il soit agréable. Si l'on ne regarde pas beaucoup *le Mariage de la Vierge, Apollon écorchant Marsyas, Énée portant son père Anchise*, dont le style est passé de mode, tout le monde s'arrête avec plaisir devant la *Halte de chasse*, cette scène de la vie princière si brillamment rendue. Quelles jolies têtes de femmes, quelles sveltes tournures, quels élégants costumes galamment portés ! Comme tout cela a bon air et vit aisément dans cette atmosphère de luxe, de puissance et de plaisir ! Le mulet harnaché à l'espagnol qui porte des provisions est aussi beau de dessin et de couleur qu'un mulet de Karel Dujardin.

Personne ne fut mieux doué que Fragonard, toutes les fées semblent avoir assisté à sa naissance. Moins mythologique que Boucher, il exprima le goût, la fantaisie et le caprice de son siècle avec une verve et un esprit incroyable. Ses tableaux sont charmants, ses esquisses valent encore mieux que ses tableaux, et ses dessins que ses esquisses. Il ne lui faut presque rien pour rendre son idée ; un frottis de bitume, une teinte locale rosée ou bleuâtre, quelques hachures, un réveillon de lumière, et voilà tout un monde de figurines qui vivent, sourient, se cherchent, s'embrassent, courent ou voltigent, à

travers des fumées, des nuages et des bosquets. Il y a de lui au Louvre : *Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*, un *Paysage* et *la Leçon de musique.*

A cette époque, dans l'art coquet, libertin et spirituel du dix-huitième siècle, dont l'idéal était le joli et la fonction d'orner les petites maisons des grands seigneurs et les boudoirs des marquises, apparaît un élément nouveau, l'élément sentimental et bourgeois. La peinture cherche à imiter la littérature, et la poétique de Diderot, dans *le Père de famille*, est appliquée par Greuze. Les petits drames de la vie domestique ne s'étaient pas encore joués dans le cadre du tableau, et l'auteur de *la Malédiction paternelle*, du *Fils puni*, fit en cela œuvre originale. On peut dire de Greuze comme d'Hogarth, que les scènes morales qu'il représente paraissent plutôt avoir été posées et mimées par d'excellents acteurs que copiées directement d'après nature. C'est la vérité, mais vue déjà à travers une interprétation et sous un travestissement de paysannerie. Tout est raisonné, plein d'intentions et tendant à un but. Il y a dans chaque trait ce que les littérateurs nomment des idées lorsqu'ils parlent peinture. Aussi Diderot a-t-il célébré Greuze sur le ton le plus lyrique. Ce n'est point du reste un artiste médiocre que Greuze : il a inventé un genre inconnu avant lui, et il possède de véritables qualités de peintre. Il a de la couleur, de la touche, et ses têtes, modelées par plans carrés et pour ainsi dire par facettes, ont du relief et de la vie. Ses draperies, ou plutôt ses linges fripés, cassés

et traités grossièrement d'une façon systématique pour faire valoir la délicatesse des chairs, montrent, dans leur négligence, une brosse habile. *La Malédiction paternelle* et *le Fils maudit* sont des homélies bien peintes et d'une morale pratique, mais nous leur préférons *l'Accordée de village*, à cause de l'adorable tête de la fiancée; il est impossible de rien voir de plus jeune, de plus frais, de plus candide et de plus coquettement virginal, si ces deux mots peuvent aller ensemble. Greuze, et c'est là ce qui lui vaut la renommée dont il jouit maintenant après l'éclipse de sa gloire causée par l'interposition de David et de son école, a un talent tout particulier pour peindre la femme en sa première fleur, lorsque le bouton va s'ouvrir en rose et l'enfant devenir jeune fille. Comme au dix-huitième siècle tout le monde était un peu libertin, même les moralistes, Greuze, quand il peint une Innocence, a toujours soin d'entr'ouvrir la gaze et de laisser entrevoir une rondeur de gorge naissante; il met dans les yeux une flamme lustrée et sur les lèvres un sourire humide qui donne à penser que l'Innocence deviendrait bien aisément la Volupté. *La Cruche cassée* est le modèle du genre. La tête a encore la candeur de l'enfance, mais le fichu est dérangé, la rose du corsage s'effeuille, les fleurs ne sont retenues qu'à demi par le pli de la robe, et la cruche laisse échapper l'eau par sa fêlure.

Chardin commença par faire des natures mortes, comme on dit pour exprimer les objets immobiles, car il n'y a rien de mort dans la nature. Pour l'imi-

tation exacte, la force de la couleur, la solidité de la pâte, on peut le mettre à côté des Flamands et des Hollandais. Dans cet art si gentiment maniéré et si agréablement faux, il représente la vérité absolue; c'est un réaliste au meilleur sens du mot. Vélasquez débuta ainsi et peignit longtemps des fruits, des légumes, du gibier, du poisson, des vases, des bocaux, des ustensiles de table et de cuisine, et c'est dans cette étude qu'il prit cette admirable science du ton local qui caractérise sa peinture. Ainsi préparé, quand Chardin s'enhardit à peindre des figures, ses essais obtinrent une réussite complète. Il y apporta la même honnêteté, le même scrupule, la même conscience. Il excelle à rendre la bonne et calme vie bourgeoise de cette époque où il n'y avait pas que des marquis et des filles d'opéra. *La Mère laborieuse*, *le Bénédicité*, l'*Intérieur de cuisine*, les *Fruits et les animaux* sur une table de pierre montrent Chardin dans son double aspect.

Après des talents aimables et spirituels, il nous faut négliger Boilly, Demarne, mademoiselle Gérard, mademoiselle Mayer, l'amie et l'élève de Prud'hon, dont les ouvrages parfois se confondent avec ceux du maître, Prud'hon lui-même, dont nous ne pouvons décrire l'admirable *Christ en croix*, sa dernière œuvre, que semble assombrir un pressentiment mélancolique. Nous ne pouvons non plus qu'indiquer la *Mort de Virginie, Brutus condamnant ses fils*, de Le Thière, le *Portrait de madame Récamier* étendue dans sa blanche tunique, sur un sopha de forme grecque, délicieuse esquisse de David; le

Saint-Jérôme et *la Courtisane*, de Sigalon : l'un terrible, l'autre charmante; l'*Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*, le *Retour du pèlerinage à la madone de l'Arc*, de ce malheureux Léopold Robert; le *François Ier et la duchesse d'Étampes*, de Bonnington, et *la Dispute de Trissotin et de Vadius*, de Poterlet, un coloriste merveilleusement doué, mort tout jeune.

Ayons le courage de quitter ces salles, dont chacune demanderait un volume, et jetons un coup d'œil rapide sur les autres richesses que renferme le Louvre en statues de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance; en vases, momies, sphinx, stèles, tombeaux, papyrus, terres cuites, estampages, bijoux, taureaux à têtes d'hommes, bas-reliefs et ninivites, curiosités de toutes sortes, joyaux et reliques des souverains.

En sortant de la salle des Sept Cheminées, on passe par une suite de salons aux plafonds ornés de peintures, et dans l'un desquels rayonnait l'*Apothéose d'Homère*, d'Ingres, remplacée par une copie. Les premiers renferment d'admirables vases grecs, des rhytons, des cratères et toutes les merveilles de la céramique antique; les autres sont occupés par les antiquités égyptiennes. Là on voit des boîtes de momie couvertes de peintures et d'hiéroglyphes, des papyrus en caractères démotiques, des scarabées sacrés, des urœus, des statuettes d'Isis et de Nephtys en pâte verte, des momies de chats et d'ibis dont la forme se devine vaguement à travers leurs bandelettes, des masques peints en ocre rouge, des Anu-

bis à tête de chien, des Osiris la corne funéraire au menton, des boîtes de fard vert, des nécessaires de toilette, des baris mystiques, des mammisis ou petites chapelles portatives, des colliers, des gorgerins d'émaux, des amsehirs ou brûle-parfums, des tissus, des armes, des ustensiles de toutes sortes recueillis dans les nécropoles gardiennes de cette énorme civilisation disparue.

Ces salles composent l'ancien Musée Charles X. Quand on en sort, on trouve à la porte deux cercueils de basalte noir appuyés, debout, contre le mur, comme deux sentinelles, et dont le fond montre, par une gravure en creux rehaussée d'or, l'image des jeunes mortes qu'ils ont si longtemps abritées. Sur le palier se dresse une statue de style gréco-égyptien de l'époque des Ptolémées.

L'escalier vous conduit dans cette salle basse où l'on exposait jadis les statues quand le Salon se tenait au Louvre. Sur les vases canopes dont elles forment le bouchon, des têtes de femme au vague sourire, au regard oblique comme celui des sphinx, se présentent pareilles et diverses avec le même type et une physionomie particulière qui modelées, dans une sorte d'argile rose, ont presque la coloration de la vie. Plus loin, un sphinx colossal en granit rougeâtre allonge ses pattes sur son socle, et sa croupe arrondie s'évase en courbes aussi gracieuses que les ondulations des hanches d'une belle femme. La tête étrangement charmante respire une bonhomie mystérieuse où l'instinct de l'animal semble railler la pensée humaine. Puis ce sont des dieux monstrueux

à masques de bêtes, les bras collés au corps, les pieds pris dans le bloc : Typhon, Osiris, Phta, Isis, Hâthor, Nephtys, les criocéphales, les museaux de chien, tout le symbolisme naturel et religieux de l'antique Égypte; des têtes énormes de colosses brisés, coiffées du pschent, des pieds rompus au-dessus de la cheville et qui sont plus grands que des hommes, restes gigantesques de pharaons oubliés dans le sable ; des tombes de rois, de prêtres et d'hiérogrammates en basalte, en granit, en porphyre, d'une seule pièce, et couvertes en dehors et en dedans d'hiéroglyphes gravées avec un poinçon, comme sur des tablettes de cire, dans une matière si dure, que l'acier y fait feu et que la dent des siècles s'y use, des stèles, des chapelles d'un seul bloc, épaves d'un monde évanoui.

De l'autre côté de la voûte, c'est le Musée assyrien. On sort de Thèbes ou de Memphis pour entrer à Ninive, on quitte Chéops, Rhamsès, Toutmès, Néchao pour aborder Phul-Belesis, Theglath-Phalasar, Assarhaddon, l'énormité pharaonique pour l'énormité biblique. Les gigantesques taureaux à face d'homme, à ailes d'aigle, les géants écrasant des lions sur leur poitrine, sont là dans la pose qu'ils avaient à l'entrée du palais pendant ces effroyables orgies qui faisaient écrire Dieu sur les murs. Ce sont bien les mêmes, ils vous regardent du fond des siècles de leur air tranquille; il ne manque pas un flocon à leur barbe en spirale, une cannelure à leurs ailes symétriquement striées. Ils ont gardé leur tiare intacte; aucun détail de leur anatomie ne s'est émoussé, et

l'on voit encore les veines saillir sur leurs jarrets nerveux.

Dans les murailles sont incrustés de longs bas-reliefs où défilent des chasses, des triomphes, des cavalcades dont les chevaux très finement étudiés sont dignes d'être les aïeux des chevaux du Parthénon. Tous les détails de cette prodigieuse civilisation anéantie se retrouvent dans ces sculptures avec une netteté étonnante. Les costumes, les armes, les chars, les harnais sont si bien indiqués, qu'il serait facile de les exécuter réellement. L'attaque d'une forteresse figurée dans un de ces bas-reliefs renseigne parfaitement sur la stratégie ninivite. De grandes plaques sont historiées du haut en bas d'inscriptions cunéiformes, une écriture dont le principe est le coin ou clou groupé et disposé de diverses manières. La science commence à déchiffrer ce mystérieux alphabet, et nous pourrons savoir bientôt ce que signifient ces interminables légendes qui irritent si fort la curiosité.

Quelques restes d'antiquités phéniciennes, des tombeaux faits comme des cartonnages de momie conservant la vague forme du corps, représentant à la partie supérieure un masque reproduisant sans doute la physionomie du mort, des fragments d'autel consacrés à Oannès, le dieu-poisson, des inscriptions votives ou historiques, sont rangés dans la salle qui suit le musée ninivite.

Au delà sont placées des sculptures grecques venant d'Asie Mineure, les frises et le fronton du temple de Phingalie avec leurs cavaliers et leurs per-

sonnages, dont l'état fruste n'empêche pas de deviner la beauté.

L'Égypte, l'Assyrie, malgré leurs œuvres grandioses, sont encore loin de la beauté pure dont l'idéal fut atteint par la Grèce. Sous ce ciel pur, entre ces montagnes et ces sites à l'échelle humaine, le génie se développa harmonieux et simple, et l'effort se porta vers la perfection plutôt que vers le gigantesque. Une éducation gymnastique où l'amour de la forme était poussé jusqu'à l'idolâtrie devait faire naître des sculpteurs en la mettant perpétuellement sous leurs yeux, en action, dans tout l'éclat de sa jeunesse, de sa grâce et de sa force. Les artistes grecs eurent le bonheur de vivre au milieu des types les plus accomplis et des modèles qu'une civilisation particulière leur laissait voir sans voile. Leur religion anthropomorphe, où chaque dieu n'était en quelque sorte qu'un symbole d'une des énergies ou des beautés de l'homme, donnait toute latitude à la statuaire. Jamais art ne fut plus beau, plus noble, plus pur, et quand on se trouve au Musée des Antiques, devant cette population de marbre aux attitudes rhythmées, aux formes élégantes et correctes, parmi ces corps inaltérables qui semblent n'avoir jamais connu la fatigue, la douleur et la maladie, on éprouve une sensation de sérénité lumineuse et de bonheur tranquille; on oublie la laideur et l'agitation modernes; et quand sur la draperie d'un rouge sombre qui lui sert de fond on voit se détacher *la Vénus de Milo*, on reste ébloui et l'on se demande si, depuis que les Olympiens ont été chassés de leurs

trônes d'or, le monde n'a pas fait un mauvais rêve. Comme elle est grande, et belle, et noble cette *Vénus victorieuse*, animée d'une vie supérieure et d'une plénitude d'immortalité! Quel vague et divin sourire sur les lèvres à demi entr'ouvertes; quel regard surhumain dans cet œil sans prunelle! Son torse, nu comme celui des grandes divinités, s'entoure aux hanches d'une draperie aux plis larges et moelleux qui accusent les contours, les accentuent au lieu de les voiler. Les bras sont absents, mais il semble que, si on les retrouvait, ils gêneraient le plaisir de l'œil en empêchant de voir cette poitrine superbe et ce sein admirable. Et c'était dans le temple d'une petite île que rayonnait ce chef-d'œuvre d'un statuaire inconnu digne de la plus belle époque de l'art hellénique.

Quand on l'a vu on ne peut regarder que distraitement les *Apollons sauroctones*, les *Antinoüs*, les *Génies du repos éternel*, les *Hercules*, les *Faunes*, les *Vénus*, les *Grâces*, les *Minerves*, les *Polymnies*, les *Germanicus*, les *Discoboles*, et même ce *Gladiateur*, merveille d'anatomie; on garde dans l'œil l'éblouissement de la beauté suprême.

Au milieu du Musée de la Renaissance, trône, à demi couchée sur son cippe, *Diane de Poitiers*, de Jean Goujon, nue comme une Diane mythologique, avec ses formes élégantes et sveltes, sa tête fine à la coiffure artistement coquette et sa main effilée posée sur un cerf aux ramures d'or, comme la personnification de la Renaissance, cette antiquité moderne qui trouva un idéal nouveau.

Dans la muraille sont encastrés des bas-reliefs de

Jean Goujon représentant les *Nymphes de la Seine* et des *Tritons jouant avec des Néréides*. Sur un socle se dressent les trois figures adossées de Germain Pilon supportant l'urne d'or qui devait contenir les cœurs de Henri II et de Catherine de Médicis, d'une élégance et d'une grâce à éloigner toute idée funèbre; on voit aussi dans la même salle trois *Vertus* en bronze florentin de la plus fière tournure, venant du tombeau d'Anne de Montmorency, de Barthélemy Prieur, et un étrange mausolée de Germain Pilon représentant Valentine Balbiani, femme de René de Birague, à l'état de femme vivante sur le couvercle, à l'état de cadavre en décomposition dans l'intérieur de la tombe.

Dans l'autre pièce, les *Prisonniers* de Michel Ange se tordent magnifiquement, comme pour rompre leurs liens. L'un deux, désespéré, sentant ses efforts inutiles, rejette la tête en arrière et ferme les yeux. Rien de plus sublime que cette figure de la force impuissante.

Un grand tympan de bronze de Benvenuto Cellini montre *la Nymphe de Fontainebleau* épanchant son urne au milieu d'un tumulte de chiens et de cerfs symbolisant la chasse. Diane de Poitiers confisqua, pour son château d'Anet, cette nymphe qui lui ressemblait. Un bas-relief de *Saint Georges combattant le dragon*, de Michel Colomb, étonne pour l'élégance de la composition et la finesse précise du détail. Nous regrettons de ne pouvoir citer que les noms de Francheville, de Ponce, d'Olivieri, de Simon Guillain, de Guillaume Berthelot, représentés par des œuvres remarquables.

Mais ce n'est pas fini encore. Les richesses du Louvre sont inépuisables. De l'autre côté de la cour, un autre musée contient les sculptures modernes, depuis le *Milon de Crotone* et *Alexandre devant Diogène*, jusqu'à l'*Atalante* de Pradier. C'est là que se trouve le fameux groupe de l'*Amour et Psyché*, de Canova. Le Musée Campana décourage par l'immense quantité de terres cuites, antéfixes, frises, figurines qui garnissent ses armoires, et demanderait un volume pour décrire les tombeaux étrusques où s'allongent, appuyées sur le coude, des figures aux yeux peints. Le Musée des Souverains voudrait aussi tout un volume. Comment décrire en quelques lignes toutes ces reliques de la royauté, en partant du *fauteuil de fer de Dagobert*, et en continuant par l'*armure de François Ier*, pour arriver au *chapeau* et à l'*épée de Napoléon*.

1867.

LA VIE ET LES ŒUVRES

DE QUELQUES PEINTRES

LA VIE ET LES ŒUVRES

DE QUELQUES PEINTRES[1]

I

LÉONARD DE VINCI

Les Grecs avaient atteint le beau en toute chose, et le rocher sacré de l'Acropole, chargé de temples et de sculptures, resta debout comme l'autel du génie humain au milieu des solitudes et des ruines qu'avait faites la barbarie plus que le temps, mais ignoré en quelque sorte, et donnant des leçons perdues.

Sans vouloir être injuste envers les efforts et les tentatives des civilisations postérieures, on peut dire qu'une longue nuit suivit ce jour éclatant, et que le sens du beau disparut pendant bien des siècles dans les cataclysmes d'empires et le chaos du moyen âge.

La sculpture et la peinture, entraînées par la chute

1. On retrouvera ici quelques pages reprises par l'auteur à d'autres articles publiés antérieurement par lui et qu'il a définitivement fixées dans ceux-ci. Il y reparle aussi de certains tableaux déjà analysés dans le travail précédent.

(*Note de l'éditeur.*)

du polythéisme, s'éclipsent totalement ; treize siècles s'écoulent depuis l'avénement de Jésus-Christ jusqu'à André Taffi et Cimabuë, qui ne font guère que reproduire les vieux poncifs byzantins ; il faut encore cent ou deux cents ans pour sortir de l'imagerie à fonds d'or, et de la sculpture enfantine, digne des Chinois et des sauvages.

Mais enfin arrive ce merveilleux XVI[e] siècle, où l'esprit de l'homme se réveille en sursaut, comme d'un long rêve, et reprend possession de lui-même. Ce fut un moment plein de grâce et de charme, et qu'exprime on ne peut mieux le mot Renaissance, employé pour désigner cette époque climatérique ; après les longues et opaques ténèbres, hantées de cauchemars, de terreurs et d'angoisses, se levait enfin l'aurore nouvelle. La beauté, oubliée si longtemps, apparaissait radieuse et enchantait le monde de son jeune éclat. Quelques manuscrits déchiffrés à travers la gothique écriture des moines, quelques fragments de marbres antiques sortis de terre comme par miracle avaient suffi pour opérer cette révolution.

Ces lampes de la vie, que, suivant le beau vers de Lucrèce, des coureurs se remettent l'un à l'autre, s'étaient rallumées à l'étincelle antique, et brillaient joyeusement dans des mains qui ne devaient plus les laisser éteindre. Un de ceux dont la lampe jeta le plus vif rayon, ce fut Léonard de Vinci. Sa flamme, bien que voilée par la fumée noire du temps, luit encore comme une étoile ; et quand un des tableaux du maître se trouve dans une galerie, quelque sombre et rembruni qu'il soit, elle en est tout éclairée.

Léonard de Vinci, enfant naturel d'un messer Pietro, notaire de la république, naquit en 1452, dans un petit château, dont les ruines existent encore non loin de Florence, près du lac Fucecchio, au milieu d'un horizon charmant. Tout devait être joie, grâce et sourire pour cet enfant de l'amour, qui devint bientôt le plus beau des hommes : la Nature, comme revendiquant pour elle seule son plus parfait ouvrage, ne voulut pas qu'il eût de famille légitime, et sans appeler les fées à son berceau, — elles y vinrent d'elles-mêmes, — le doua de tous les dons imaginables. On eût dit que, par une sorte d'amour-propre, elle se justifiait ainsi de ses avortements et de ses ébauches imparfaites (1).

Contrairement à la loi ordinaire, Léonard de Vinci ne connut ni les luttes, ni les difficultés des commencements : l'admiration le prit tout jeune et ne le quitta plus. Il mourut entre les bras d'un roi, et, si l'érudition moderne a contesté cette légende, elle est tellement vraisemblable comme couronnement de cette vie heureuse et honorée, que tout le monde y dut croire.

Enfant, ses premiers dessins excitèrent la surprise et l'incrédulité. Mis à l'école du Verocchio,

(1) En publiant ces études sur les dieux de la peinture, notre intention n'est pas d'écrire les biographies des grands maîtres de l'art. Leur vie physique est partout, et nous ne voulons pas copier des anecdotes connues de tout le monde, d'après Vasari, Lomazzo, Baldinucci, l'abbé Lanzi, Félibien, Cochin, de Piles, Decamps, Reynolds; nous voulons seulement analyser dans leur œuvre ces artistes suprêmes, et retrouver la route par laquelle ils ont cherché le beau.

bon sculpteur et bon peintre, il y fit preuve d'une supériorité si précoce, que l'élève fut bientôt le maître : on sait qu'il peignit dans un tableau de son professeur une tête d'ange si belle, d'un goût si rare et si neuf, qu'elle effaçait tout le reste de l'œuvre, et présageait à l'Italie une gloire sans rivale. En effet, nul n'est supérieur à Léonard, ni Raphaël, ni Michel-Ange, ni Corrège : on a pu s'asseoir à côté de lui sur son sommet, mais qui jamais a monté plus haut? Notez qu'il est le premier en date, et qu'il mena de suite l'art à un degré de perfection qui n'a pas été dépassé depuis.

Cette gloire semble suffisante pour un homme, et pourtant la peinture n'était qu'une des aptitudes du Vinci : également doué dans tous les sens, il eût pu faire aussi bien toute autre chose. C'était un génie universel, encyclopédique; il possédait toutes les connaissances de son temps, et, qualité plus rare, il voyait directement la nature.

Pour bien se rendre compte du génie de Léonard, il faut se dire qu'il travaillait en quelque sorte sans modèle et inventait à mesure de sa production. C'était même là sa plus grande jouissance; il ne tenait pas comme certains peintres à multiplier ses œuvres. Il se contentait en toutes choses d'avoir atteint le but, et une fois l'idéal réalisé, il abandonnait ou dédaignait. Il était homme à faire des études immenses pour un seul tableau, sauf à ne plus s'en servir après et à passer à d'autres exercices. Sa curiosité satisfaite, rien ne l'amusait plus. Le modèle fait, l'épreuve tirée, il brisait le moule.

Il avait le sens de l'exquis, du rare, de l'absolu. Chaque tableau n'était qu'une expérience heureuse, un *desideratum* accompli qu'il trouvait inutile de renouveler. Dans chaque voie de l'art, il a laissé sa trace ineffaçable, et son pied se voit empreint sur toutes les hautes cimes, mais il semble n'y être monté que pour le plaisir de l'ascension : il en redescend aussitôt et va ailleurs. Il ne paraît pas avoir le dessein de s'illustrer ou de s'enrichir par une supériorité acquise, mais de se prouver seulement à lui-même qu'il est supérieur. Ainsi il a fait le plus beau portrait, le plus beau tableau, la plus belle fresque, le plus beau carton : c'est assez; et il pense à autre chose, à modeler un cheval gigantesque, à faire le canal du Naviglio, à fortifier des villes, à trouver des engins de guerre, à inventer des scaphandres, des machines à voler, et autres imaginations plus ou moins chimériques. Il soupçonne presque la vapeur, il pressent le ballon, il fabrique des oiseaux qui volent et des animaux qui marchent. Il joue d'une lyre d'argent en forme de tête de cheval dont il est le facteur, et se compose une écriture à rebours, de droite à gauche, qu'on ne peut lire que dans un miroir, chiffre dont tous les secrets n'ont pas été pénétrés encore; il étudie l'anatomie, non pas comme Michel-Ange, pour en faire parade, mais pour la savoir, et dessine d'admirables myologies dont il ne se sert pas, car nulles figures ne sont plus enveloppées que les siennes. Outre l'artiste, il contient un philosophe presque égal à Bacon, ennemi de la scolastique, ne croyant qu'à l'expérience et demandant à la seule

nature la solution de ses doutes. Il fait tout, jusqu'à ses enduits et à ses couleurs; avec cela, vous vous tromperiez étrangement, si vous vous imaginiez une sorte de pédant rogue, ou d'alchimiste hermétique soufflant dans un atelier changé en laboratoire : personne ne fut plus humain, plus aimable, plus séduisant que Léonard de Vinci; il avait l'esprit, la grâce, l'adresse, la force à ce point qu'il pliait en deux un fer de cheval, et avec cela une beauté parfaite, une beauté d'Apollon. Il était si doux, si tendre, si sympathique, si lié de cœur à la nature, si compatissant aux moindres souffrances, qu'il achetait des oiseaux en cage pour les rendre à la liberté, tout joyeux de les voir monter éperdument dans l'azur; qualité rare en ce temps féroce et rude, où, loin d'avoir pitié des animaux, on était presque indifférent pour la vie humaine.

Léonard aimait les chevaux; il était excellent écuyer, et sur les montures les plus rebelles et les plus fringantes, il se plaisait à des sauts de haies et de fossés, à des voltes et à des courbettes qui remplissaient les spectateurs d'admiration et d'épouvante. Mais ce n'est que de l'artiste que nous avons à nous occuper. Quelque grand qu'il soit, le peintre chez Léonard n'est qu'un des côtés de l'homme. L'art ne l'absorba pas tout entier; il lutta avec lui et resta le plus fort, sans avoir le jarret desséché, comme Jacob dans son combat contre l'ange.

Quelles furent ses ressources? On ne le sait, mais on voit jusqu'à trente ans Léonard mener grand train à Florence, il avait chevaux, domestiques, beaux

habits, tous les luxes du temps. La fortune, aveugle d'ordinaire, avait ôté son bandeau pour lui, et le favorisait comme s'il en était indigne. Jamais le malheur, comme nous l'avons dit, n'osa approcher cette belle vie et lui faire payer sa gloire.

Tout en menant une existence splendide, il peignait à travers beaucoup d'occupations et de fantaisies, car son esprit multiple se portait partout avec ardeur, ne dédaignant même pas des plaisanteries de physicien, comme de combiner des gaz infects et de gonfler des vessies dont la dilatation forçait les assistants à s'enfuir de la salle. Sa première manière rappelle encore celle du Verocchio, son maître; il rend la nature par un moyen emprunté, mais déjà l'accent original est reconnaissable. Cette manière est plus archaïque, plus sèche de dessin, plus claire de ton, moins puissante de modelé que celle qu'il adoptera plus tard, lorsqu'il pourra rendre la nature avec son sentiment propre et sans moyen intermédiaire.

Ce qui caractérise, en effet, Léonard, c'est l'étude constante, attentive, approfondie, intime de la nature, non pas à la façon brutale des réalistes d'aujourd'hui, mais avec une délicatesse, une patience, une compréhension et un choix merveilleux. Il est à la fois vrai et fantasque, exact et visionnaire, il mêle ensemble la réalité et le rêve dans une proportion surprenante. Ses ouvrages vous fascinent par une sorte de pouvoir magique; ils vivent d'une vie profonde et mystérieuse, presque alarmante, quoique depuis longtemps la carbonisation des couleurs leur ait ôté toute possibilité d'illusion.

On sait l'histoire de ce bouclier demandé par un paysan de Vinci, et sur lequel Léonard devait peindre quelque emblème effrayant.

Pendant plusieurs mois, on vit notre artiste à la chasse de couleuvres, de reptiles, de lézards, de crapauds, de chauves-souris, à l'aide desquels il composa un monstre hybride d'une grande vraisemblance zoologique et d'un effet terrible; vous pensez bien que le paysan n'eut pas son bouclier, qui fut vendu trois cents ducats à Galéas, duc de Milan.

Ces études servirent probablement à Léonard pour le masque de Méduse, qu'on voit au musée de Florence : autour de la tête coupée et d'une pâleur exsangue s'entortille hideusement la verte chevelure, dont chaque crin siffle et se tord. Les reptiles ont plus d'importance que le visage, dessiné en raccourci, comme pour dérober à l'œil les convulsions de la mort ; car Léonard n'aimait pas les expressions extrêmes, et partageait là-dessus les idées de l'art antique. Mais cela, sans doute, l'amusait de faire voir comme il peignait bien les serpents.

L'*Enfant au berceau* qu'on voit à Bologne, les *Saintes Madeleines* des palais Pitti et Aldobrandini, les *Saintes Familles*, *Hérodiades* et *Têtes de saint Jean-Baptiste,* dont s'enorgueillissent quelques galeries, ne sont pas encore tout à fait de Léonard, quoiqu'on ne puisse guère mettre en doute leur authenticité : ce ne fut que plus tard, à sa seconde époque, qu'il trouva sa manière absolue et définitive.

L'idéal du Vinci, quoiqu'il ait la pureté, la grâce et la perfection de l'antique, est tout moderne par le

sentiment. Il exprime des finesses, des suavités et des élégances inconnues aux anciens : les belles têtes grecques, dans leur irréprochable correction, sont sereines seulement ; celles du Vinci sont douces, mais d'une douceur particulière, qui vient plutôt d'une indulgente supériorité que d'une faiblesse d'âme ; il semble que des esprits d'une autre nature que la nôtre nous regardent comme à travers les trous d'un masque par ces yeux cerclés d'ombres, avec un air de tendre commisération qui n'est pas sans quelque malice.

Et quel sourire il fait jouer sur ces lèvres flexibles, qui se perdent dans des commissures veloutées, spirituellement tordues par la volupté et l'ironie ! Nul n'a pu encore déchiffrer l'énigme de son expression : il raille et attire, refuse et promet, enivre et rend pensif. A-t-il réellement voltigé sur des bouches humaines, ou est-il pris aux sphinx moqueurs qui gardent le palais du Beau ? Plus tard, Corrége le retrouvera ce sourire ; mais, en lui donnant plus d'amour, il lui ôtera son mystère.

Ludovic le Maure appela Léonard de Vinci à Milan. Notre artiste réussit beaucoup à cette cour ; sans avoir rien de servile dans l'humeur, il aimait le faste, l'élégance, la politesse. Les palais des rois ou des princes étaient son milieu naturel. Disert, excellent musicien, ordonnateur de fêtes plein d'imagination, recherché dans ses habits, galant, la mode le prit sous son aile, quoique homme de génie, et il obtint là les mêmes succès qu'à Florence.

Il fit le portrait des deux maîtresses du prince,

Cécile Galerani et Lucrèce Crivelli[1], que Stendhal croit reconnaître dans le portrait de femme du Louvre en corsage rouge galonné d'or, et qu'on nomme vulgairement *la belle Ferronnière*, à cause du diamant qu'elle porte au front. Il commença à modeler pour la statue équestre de Ludovic un cheval aussi grand que le cheval de Troie, et dans la fonte duquel devaient entrer deux cent mille livres de métal, exécuta ses merveilleux travaux d'hydraulique, et prépara, pour le réfectoire de Sainte-Marie des Grâces, le carton de *la Cène*, dont il peignit d'abord les têtes séparément, en manière d'étude, à l'huile et au pastel.

Armé d'un petit album, il parcourait les rues de Milan, les promenades, les marchés, et surtout le Borghetto, espèce de cour des miracles où se rassemblait la canaille, cherchant un type de coquin pour son Judas, dont la tête resta longtemps en blanc sur la muraille, car il ne trouvait pas de physionomie assez perfide, assez basse, assez scélérate, pour l'apôtre apostat qui vendit au prix d'argent son Dieu, son maître, et son ami. Il rencontra enfin ce qu'il voulait, et l'œuvre fut terminée après plusieurs abandons et reprises. Le travail de Léonard était tout intellectuel; il ne peignait que lorsqu'il voyait son idée bien nette, et ne laissait rien au hasard du pinceau; on le voyait souvent accourir du bout de la ville, donner deux ou trois touches à sa peinture et se retirer. D'autres fois seulement, il la regardait en silence et n'y touchait pas. Selon lui, ce n'étaient pas les jours où il travaillait le moins. *La Cène*

n'est pas une fresque, malheureusement, car elle aurait encore presque tout son éclat, comme celle de Montorfano, placée en face. Elle est peinte avec des couleurs à l'huile, dégraissées par un procédé particulier de l'invention de Léonard, sur un enduit peu solide : aucun outrage ne lui a été épargné, et cependant son ombre seule suffit pour éclipser tous les chefs-d'œuvre.

Nous avons eu le bonheur de voir à Milan *la Cène* de Léonard. Qu'on nous permette de reproduire ici la page écrite dans notre voyage d'Italie, sous l'impression immédiate de l'œuvre divine. Il est inutile d'en varier puérilement les mots, elle contient toute notre pensée sur Léonard.

« *La Cène* de Léonard de Vinci occupe le mur du fond du réfectoire. L'autre paroi est couverte par un Calvaire de Montorfano, daté de 1495. Il y a quelque talent dans cette peinture. Mais qui peut se soutenir devant Léonard de Vinci ?

» Certes, l'état de dégradation où se trouve ce chef-d'œuvre du génie humain est à jamais regrettable; pourtant il ne lui nuit pas autant qu'on pourrait croire. Léonard de Vinci est par excellence le peintre du mystérieux, de l'ineffable, du crépusculaire; sa peinture a l'air d'une musique en mode mineur. Ses ombres sont des voiles qu'il entr'ouvre ou qu'il épaissit pour faire deviner une pensée secrète. Ses tons s'amortissent comme les couleurs des objets au clair de lune, ses contours s'enveloppent et se noient comme derrière une gaze noire, et le temps, qui ôte aux autres peintres, ajoute à

celui-ci en renforçant les harmonieuses ténèbres où il aime à se plonger.

» La première impression que fait cette fresque merveilleuse tient du rêve : toute trace d'art a disparu; elle semble flotter à la surface du mur, qui l'absorbe comme une vapeur légère. C'est l'ombre d'une peinture, le spectre d'un chef-d'œuvre qui revient. L'effet est peut-être plus solennel et plus religieux que si le tableau même était vivant : le corps a disparu, mais l'âme survit tout entière.

» Le Christ occupe le milieu de la table, ayant à sa droite saint Jean, l'apôtre bien-aimé. Saint Jean, dans l'attitude d'adoration, l'œil attentif et doux, la bouche entr'ouverte, le visage silencieux, se penche respectueusement, mais affectueusement, comme le cœur appuyé sur le maître divin. Léonard a fait aux apôtres des figures rudes, fortement accentuées; car les apôtres étaient tous pêcheurs, manouvriers et gens du peuple. Ils indiquent, par l'énergie de leurs traits, par la puissance de leurs muscles, qu'ils sont l'Église naissante. Jean, avec sa figure féminine, ses traits purs, sa carnation d'un ton fin et délicat, semble plutôt appartenir à l'ange qu'à l'homme; il est plus aérien que terrestre, plus poétique que dogmatique, plus amoureux encore que croyant; il symbolise le passage de la nature humaine à la nature divine. Le Christ porte empreinte sur son visage la douceur ineffable de la victime volontaire; l'azur du paradis luit dans ses yeux, et les paroles de paix et de consolation tombent de ses lèvres comme la manne céleste dans

le désert. Le bleu tendre de sa prunelle et la teinte mate de sa peau, dont un reflet semble avoir coloré le pâle Charles Ier de Van Dyck, révèlent les souffrances de la croix intérieure portée avec une résignation convaincue. Il accepte résolûment son sort, et ne se détourne point de l'éponge de fiel dans ce dernier et libre repas. On sent un héros tout moral et dont l'âme fait la force, dans cette figure d'une incomparable suavité : le port de la tête, la finesse de la peau, les attaches délicatement robustes, le jet pur des doigts, tout dénote une nature aristocratique au milieu des faces plébéiennes et rustiques de ses compagnons. Jésus-Christ est le fils de Dieu ; mais il est aussi de la race des rois de Juda. A une religion toute spirituelle ne fallait-il pas un révélateur doux, élégant et beau, dont les petits enfants pussent s'approcher sans effroi ? A la place de Jésus, assoyez Socrate à cette cène suprême, le caractère changera aussitôt : l'un demandera qu'on sacrifie un coq à Esculape ; l'autre s'offrira lui-même pour hostie, et la beauté de l'art grec serait ici vaincue par la sérénité de l'art chrétien. »

Notre musée du Louvre est riche en peintures de Vinci, ce maître rare à qui un petit nombre de chefs-d'œuvre ont suffi pour conquérir le premier rang. Peu de galeries en réunissent autant et d'une telle authenticité. C'est en vain que le musée de Madrid se flatte de posséder *la Joconde ;* l'original est bien chez nous.

La Vierge aux rochers, dont la gravure est si connue, appartient à la seconde manière de Léonard

et peut en être considérée comme le type ; le modelé est poursuivi avec un soin que n'ont pas les peintres auxquels l'ébauchoir n'est pas familier. La rondeur des corps obtenue par la dégradation des teintes, l'exactitude des ombres et la parcimonieuse réserve de la lumière, trahit dans ce tableau sans pareil des habitudes de sculpteur. On sait que Léonard l'était, et il disait souvent : « Ce n'est qu'en modelant que le peintre peut trouver la science des ombres. » On a conservé longtemps des figures de terre dont il s'aidait pour son travail.

L'aspect de *la Vierge aux rochers* est singulier, mystérieux et charmant. Une espèce de grotte basaltique abrite le divin groupe posé sur la rive d'une source qui laisse transparaître à travers son eau limpide les cailloux de son lit. L'arcade de la grotte découvre un paysage rocheux clair-semé d'arbres grêles et que traverse une rivière au bord de laquelle s'élève un village ; tout cela d'une couleur indéfinissable comme celle des contrées chimériques que l'on parcourt en rêve, et merveilleusement propre à faire ressortir les figures.

Quel adorable type que celui de la Madone ! Il est tout particulier à Léonard et ne rappelle en rien les vierges de Pérugin ni celles de Raphaël : le haut de la tête est sphérique, le front développé ; l'ovale des joues s'amenuise pour se clore par un menton d'un courbe délicate ; les yeux, aux paupières baissées, se cerclent de pénombre ; le nez, quoique fin, n'est pas rectiligne avec le front, comme celui des statues grecques ; ses narines se découpent et ses

ailes frémissent comme si la respiration les faisait palpiter. La bouche, un peu grande, a ce sourire vague, énigmatique et délicieux que le Vinci donne à ses figures de femmes ; une légère malice s'y mêle à l'expression de la pureté et de la bonté. Les cheveux longs, déliés, soyeux, descendent en mèches crespelées sur des joues baignées d'ombres et de demi-teintes et les accompagnent avec une grâce incomparable.

C'est la beauté lombarde idéalisée par une exécution admirable, dont le seul défaut serait peut-être une perfection trop absolue.

Et quelles mains! surtout celle qui, étendue en avant, présente les doigts en raccourci. M. Ingres seul a pu renouveler ce tour de force dans la figure de *la Musique couronnant Cherubini*. L'ajustement des draperies est de ce goût exquis et précieux qui caractérise le Vinci. Une agrafe en forme de médaillon retient sur la poitrine les bouts du manteau que les bras relèvent en leur imprimant des plis pleins de noblesse et d'élégance.

L'ange qui montre du doigt l'Enfant Jésus au petit saint Jean est la tête la plus suave, la plus fine et la plus fière que jamais le pinceau ait fixée sur la toile. Elle appartient, si l'on peut s'exprimer ainsi, à la plus haute aristocratie céleste. On dirait un page de grande naissance habitué à poser le pied sur les marches du trône.

Une chevelure annelée et bouclée foisonne autour de sa tête, d'un dessin si pur et si délicat qu'il dépasse la beauté féminine et donne l'idée d'un

type supérieur à tout ce que l'homme peut rêver ; ses yeux ne sont pas tournés vers le groupe qu'il désigne, car il n'a pas besoin de regarder pour voir, et il n'aurait pas d'ailes aux épaules qu'on ne se tromperait pas sur sa nature. Une indifférence divine se peint sur sa figure charmante, qui daigne à peine sourire du coin des lèvres. Il accomplit la commission donnée par l'Éternel avec une sérénité impassible.

Assurément aucune vierge, aucune femme n'eut un plus beau visage ; mais l'esprit le plus mâle, l'intelligence la plus dominatrice brillent dans ces yeux noirs fixés vaguement sur le spectateur cherchant à pénétrer leur mystère.

On sait combien il est difficile de peindre des enfants. Les formes peu arrêtées du premier âge se prêtent malaisément à l'expression de l'art. Léonard de Vinci, dans le petit saint Jean de *la Vierge aux rochers*, a résolu ce problème avec sa supériorité accoutumée. La position ramassée de l'enfant, qui présente plusieurs portions de son corps en raccourci, est pleine de grâce, d'une grâce cherchée et rare comme tout ce que fait le sublime artiste, mais cependant naturelle. Il est impossible de rien voir de plus finement modelé que cette tête aux joues rebondies trouées de fossettes, que ces petits bras ronds et potelés, que ce torse grassement traversé de plis, et que ces jambes à demi repliées sur le gazon. L'ombre s'avance vers la lumière par des dégradations d'une délicatesse infinie et donne un relief extraordinaire à la figure.

A demi enveloppé d'une gaze claire, le divin Bambino s'agenouille en joignant les mains, comme s'il avait déjà conscience de sa mission et comprenait le geste que le petit saint Jean répète d'après l'ange.

Quant au coloris, si, en s'enfumant, il a perdu sa valeur propre, il a gardé une harmonie préférable pour les délicats, à la fraîcheur et à l'éclat des nuances. Les tons se sont amortis dans un rapport si parfait, qu'il en résulte une sorte de teinte neutre, abstraite, idéale, mystérieuse, qui revêt les formes comme d'un voile céleste et les éloigne des réalités terrestres.

Nous trouvons un autre aspect de Léonard dans *la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne.* Ici l'ombre est moins grise et moins violâtre; le peintre n'a sans doute pas employé pour ce tableau le noir de son invention qui a tant repoussé dans ses autres peintures. La couleur est restée plus blonde et plus chaude. Au milieu d'un paysage entremêlé de rochers et de petits arbres dont les feuilles se comptent, sainte Anne tient sur ses genoux la Vierge, qui se penche avec un mouvement adorable vers le petit Jésus. L'Enfant lutine son agneau qu'il tire doucement par l'oreille, action puérile et charmante qui ne détruit en rien la noblesse de la composition et lui ôte toute froideur. Quelques jolies rides coupent le front de sainte Anne et rayent ses joues, mais ne lui enlèvent pas sa beauté, car Léonard de Vinci répugne aux idées tristes, et il ne voudrait pas affliger l'œil par le spectacle de la décrépitude. La tête de la Vierge, prise un peu en dessous, a des

finesses exquises de lignes; elle irradie la grâce virginale et la passion maternelle; les yeux sont presque noyés, et la bouche, demi-souriante, a cette indéfinissable expression dont Léonard a gardé le secret. Elle est peinte, comme le reste du tableau, avec un flou, une mobidezza que l'artiste lui eût peut-être enlevés en la finissant davantage.

Une tradition veut que ce tableau ait été peint d'après le carton de Léonard et sur son dessin par Bernardino Luini. C'est possible; mais, à coup sûr, le pinceau du maître a passé par là. Nous n'en voulons pas d'autres preuves que les œuvres de Luini lui-même, quelque charmantes qu'elles soient d'ailleurs.

Puisque nous en sommes aux *Saintes Familles* de Léonard, transcrivons ici une page de Henry Beyle sur la *Madone* qui se trouve à Saint-Pétersbourg, la plus fine perle enchâssée dans la galerie de l'Ermitage.

« Ce qui arrête devant ce tableau, c'est la manière de Raphaël employée par un génie tout différent. Ce n'est pas que Léonard ait songé à imiter quelqu'un, tout son caractère s'y oppose; mais, en cherchant le sublime de la grâce et de la majesté, il se rencontra tout naturellement avec le peintre d'Urbin. S'il avait été en lui de chercher l'expression des passions profondes et d'étudier l'antique, je ne doute pas qu'il n'eût reproduit Raphaël en entier; seulement il lui eût été supérieur par le clair-obscur. Dans l'état des choses, cette *Sainte Famille* de Saint-Pétersbourg est, à mon sens, ce que Léonard a jamais fait de plus beau. Ce qui la distingue des madones de Raphaël, outre la différence extrême

d'expresssion, c'est que toutes les parties sont trop terminées. Il manque un peu de facilité et d'aménité dans l'exécution matérielle. C'était la faute du temps. Raphaël lui-même a été surpassé par le Corrége.

« Il faut que Vinci appréciât lui-même son ouvrage, car il y plaça son chiffre, les trois lettres D. L. V. entrelacées ensemble, signature dont on ne connaît qu'un autre exemple dans le tableau de M. Sanvitali, à Parme.

« Quant à la partie morale de la *Madone* de l'Ermitage, ce qui frappe d'abord, c'est la majesté et une beauté sublime; mais si, dans le style, Léonard s'est rapproché de Raphaël, jamais il ne s'en est éloigné davantage pour l'expression.

« Marie est vue de face, elle regarde son fils avec fierté. C'est une des figures les plus grandioses qu'on ait attribuées à la mère du Sauveur. L'enfant, plein de gaieté et de force, joue avec sa mère; derrière elle, à la gauche du spectateur, est une jeune femme occupée à lire. Dans le tableau, cette figure, pleine de dignité, prend le nom de sainte Catherine, mais c'est probablement le portrait de la belle-sœur de Léon X. Du côté opposé est un saint Joseph, la tête la plus originale du tableau. Saint Joseph sourit à l'enfant et lui fait une petite mine affectée de la grâce la plus parfaite. Cette idée est tout entière à Léonard. Il était bien loin de son siècle de songer à mettre une figure gaie dans un sujet sacré, et c'est en quoi il fut le précurseur du Corrége.

« L'expression sublime de ce saint Joseph tempère la majesté du reste, et écarte toute idée de lourdeur

et d'ennui. Cette tête singulière se retrouve souvent chez les imitateurs du Vinci : par exemple, dans un tableau de Luini, au musée Bréra. »

Chose bizarre! Léonard de Vinci, qui possédait une si profonde science anatomique, ne peignit presque jamais de figure nue. Nous n'en connaissons, pour notre part, d'autre exemple que la *Léda,* dont la tète, dessinée par Calamatta et gravée sous sa direction, accompagne cet article (1). Elle est debout, dans une pose équilibrée avec une eurhythmie digne des plus belles statues grecques, auxquelles cependant elle ne ressemble pas, car le Vinci, original en tout, puisait la beauté à sa source même, dans la nature. Aux pieds de la Léda, nobles et purs comme s'ils étaient taillés dans du marbre de Paros, jouent, parmi les coquilles de leurs œufs brisés, les gracieux enfants du cygne divin; la jeune femme a cette expression de gaieté railleuse et supérieure qui est comme le cachet de Léonard; ses yeux pétillants de malice rient entre leurs paupières légèrement bridées; la bouche se retrousse vers les coins, creusant des fossettes aux joues, avec des sinuosités si molles, si voluptueuses et en même temps si fines, qu'elles en sont presque perfides. M. Baudry a su mettre un reflet de ce sourire dans sa délicieuse petite *Léda*, si remarquée quand elle parut au Salon, et son tableau en était tout illuminé.

Le seul reproche qu'on puisse adresser à cette

(1) Dans *les Dieux et les demi-dieux de la peinture.*
(Note de l'éditeur.)

charmante figure, c'est une perfection poussée trop loin, un fini de pinceau qui sent encore les premiers efforts de l'art se cherchant lui-même.

Léonard, dans le *Saint Jean-Baptiste* qui se trouve au musée du Louvre, nous semble avoir abusé de ce sourire; d'un fond d'ombres ténébreuses, la figure du saint se dégage à demi; un de ses doigts montre le ciel; mais son masque, efféminé jusqu'à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire de vagues soupçons sur son orthodoxie. On dirait un de ces dieux déchus de Henri Heine qui, pour vivre, ont pris de l'emploi dans la religion nouvelle. Il montre le ciel, mais il s'en moque, et semble rire de la crédulité des spectateurs. Lui, il sait la doctrine secrète, et ne croit nullement au Christ qu'il annonce; toutefois il fait pour le vulgaire le geste convenu et met les gens d'esprit dans la confidence par son sourire diabolique.

Nous concevons que l'on ait accusé Léonard d'avoir une religion particulière, une philosophie occulte peu en rapport avec la foi générale. Il suffisait d'une figure comme le *Saint Jean-Baptiste* pour motiver de tels soupçons. Athée? certes Léonard ne le fut pas; panthéiste? peut-être, mais sans le savoir; il mourut dans les sentiments d'un bon catholique, « avec tous les sacrements de l'Église, » comme on le voit par une lettre de François Melzi, son élève, qui l'avait suivi en France.

Une sorte de fatalité semble s'être attachée à poursuivre les grandes œuvres de Léonard. Le

cheval gigantesque auquel il avait travaillé pendant plus de seize années a été détruit; de la *Cène* il ne reste plus que l'ombre, mais une telle ombre fait pâlir bien des soleils!

Luini, Salaï, Melzi, Beltraffio et d'autres ont peint, dans la manière du Vinci, une foule d'Hérodiades, de madones et de Madeleines qui, sur les catalogues, portent le nom du maître, et parfois ne sont pas indignes d'un tel honneur; nous-même, à Burgos, dans la sacristie de la cathédrale, nous avons vu une Madeleine inondée de longs cheveux soyeux et fins, ombrée de demi-teintes admirablement ménagées, qu'on attribuait, non sans vraisemblance, à Léonard, mais qui n'était pas de lui, car le sublime paresseux a peu produit. A quoi bon, lorsqu'on a atteint la perfection, se répéter inutilement?

Comment croire à toutes ces œuvres? Léonard mit quatre ans à faire le portrait de la Monna Lisa, qu'il ne regarda jamais comme fini; il se pressait si peu que, pendant son séjour à Rome, ayant reçu une commande de Léon X, il commença par distiller des plantes pour composer un vernis destiné au tableau qu'il devait faire, et ne fit pas, selon son habitude; il lui suffisait de s'être prouvé à lui-même, par quelques œuvres, qu'il était un grand peintre. Peut-être même tirait-il plus vanité de ses talents d'ingénieur, d'hydraulicien et de compositeur de musique.

Qui s'imaginerait que ce beau Léonard, si élégant, si noble, si rare, si exquis, possédât au suprême degré le don de la caricature? En ce genre, comme en tout autre, il a du premier coup atteint la perfec-

tion. Avec quelle force comique, quelle raillerie magistrale, quelle puissance grotesque il découvre l'angle singulier, le détail caractéristique, le côté exorbitant, le tic impérieux de chaque physionomie! Comme il fait sortir le monstre caché dans tout homme, et comme d'un coup de crayon pareil à un coup de griffe il détache le visage pour laisser voir le masque caché dessous! Il amène les passions, les vices, les folies, les ridicules à la peau et les fait saillir par quelque prodigieuse exagération anatomique. Ses caricatures, qu'il ramassait dans les rues de Milan sur un calepin, ou qu'il griffonnait de mémoire sur les marges de ses manuscrits, ont été recueillies et gravées par Carlo Giuseppe Gerli : elles ont un caractère bizarre et grandiose, une sorte de jovialité terrible; un peu plus ces mascarons burlesques seraient effrayants, tant les os, les muscles, les veines s'accentuent avec une puissante difformité, les mâchoires inférieures avancent d'un pied, les nez se courbent comme des becs, les orbites se creusent en voûtes profondes où battent comme des ailes de chauve-souris les paupières flasques, les lèvres se plissent ou se renversent, montrant les gencives édentées ou hérissées de crocs. Les pommettes présentent des anfractuosités de rocher, le profil s'égueule ou s'ébrèche, ouvrant ou diminuant son angle facial avec une incroyable puissance de ridiculisation. Derrière une vague apparence humaine défile la hideuse ménagerie des bestialités et des vices : le mufle, le museau, la hure, le grouin, le bec de lièvre prêtent des masques

difformes à la méchanceté, à la gourmandise, à la luxure, à la paresse, à l'idiotisme; mais ce qu'il y a de merveilleux, c'est que chacune de ces têtes si pittoresquement monstrueuses, encadrée de quelque feuillage ou de quelque volute d'ornement, ferait un superbe mascaron crachant l'eau d'une fontaine, mâchant un marteau de porte, ouvrant son rictus à la clef d'une voûte.

Une puissance formidable torture ces contours, creuse ces cavités, fait saillir ces muscles, amène du fond des chairs ces muscles à la peau, accuse le squelette à travers l'enveloppe, exagère les pléthores ou les maigreurs dans un but caricatural; c'est la jovialité cruelle mais irrésistible d'entraînement d'un dieu jeune et beau qui se moque de la difformité humaine.

On dirait que l'artiste a voulu faire une espèce de cours de tératologie entendu dans le sens large de Geoffroy de Saint-Hilaire, et prouver la beauté par la laideur, la *norme* par le désordre. La caricature, telle que les modernes l'ont entendue, n'a aucun rapport avec ces dessins dont la fantaisie a toujours pour point de départ la plus profonde science et qui sont en quelque sorte une arabesque anatomique ayant des muscles pour rinceaux. Ce sont là des jeux de Titan auxquels ne sauraient s'amuser, malgré toute leur valeur, ni Hogarth, ni Cruikshank, ni Gavarni, ni Daumier, car le Vinci est aussi prodigieux dans ces croquis faits avec la griffe du lion trempée dans l'encre, que dans ses peintures les plus achevées.

S'il l'eût voulu, Léonard de Vinci eût pu être

Michel-Ange, comme il eût été Raphaël; il fut lui, c'est assez. La grâce le séduisait plus que la force, quoiqu'il fût capable d'être fort : son carton de la bataille d'Anghiera balança celui de Michel-Ange; malheureusement il disparut dans les troubles de Florence, et il n'en reste qu'un fragment gravé par Edelinck d'après un dessin de Rubens. Assurément Rubens est un grand maître, mais jamais génie ne fut plus contraire à celui de Léonard, et dans l'estampe on sent que le peintre d'Anvers a fait ronfler les contours à la flamande, alourdi les croupes des chevaux, et vulgarisé à sa façon les figures étranges des cavaliers.

La douceur, la sérénité, la grâce, une grâce fière et tendre à la fois, telles furent les qualités dominantes de Léonard. Il inventa ou plutôt trouva dans la nature une beauté aussi parfaite que la beauté grecque, mais sans aucun rapport avec elle. C'est le seul artiste qui ait pu être beau sans être antique. En cela consiste son mérite suprême; car tous ceux qui ont ignoré ces types éternels, ces *canons* de l'idéal, ou qui s'en éloignent, restent entachés de barbarie ou marchent à la décadence. Léonard de Vinci a gardé la finesse gothique en l'animant d'un esprit tout moderne. Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, car si Virgile est l'auteur de Dante, Léonard est notre peintre, les figures du Vinci semblent venir des sphères supérieures se mirer dans une glace ou plutôt dans un miroir d'acier bruni où leur reflet reste éternellement fixé par un secret pareil à celui du daguerréotype. On les a déjà vues, mais ce n'est

pas sur cette terre; dans quelque existence antérieure peut-être dont elles vous font souvenir vaguement.

Comment expliquer d'une autre manière le charme singulier, presque magique, qu'exerce le portrait de Monna Lisa sur les natures les moins enthousiastes! Est-ce sa beauté? bien des figures de Raphaël et d'autres peintres sont plus correctes. Elle n'est même plus jeune, et son âge doit être l'âge aimé de Balzac, trente ans; à travers les finesses caressantes du modelé on devine déjà quelque fatigue, et le doigt de la vie a laissé son empreinte sur cette joue de pêche mûre. Le costume, par la carbonisation des couleurs, est devenu presque celui d'une veuve : un crêpe descend avec les cheveux le long du visage, mais le regard sagace, profond, velouté, plein de promesse, vous attire irrésistiblement et vous enivre, tandis que la bouche sinueuse, serpentine, retroussée aux coins, sous des pénombres violâtres, se raille de vous avec tant de douceur, de grâce et de supériorité, qu'on se sent tout timide comme un écolier devant une duchesse. Aussi cette tête aux ombres violettes, qu'on entrevoit comme à travers une gaze noire, arrête-t-elle pendant des heures la rêverie accoudée aux garde-fous des musées et poursuit-elle le souvenir comme un motif de symphonie. Sous la forme *exprimée*, on sent une pensée vague, infinie, *inexprimable*, comme une idée musicale; on est ému, troublé; des images *déjà vues* vous passent devant les yeux, des voix dont on croit reconnaître le timbre vous chuchotent à l'oreille de lan-

goureuses confidences; les désirs réprimés, les espérances qui désespéraient s'agitent douloureusement dans une ombre mêlée de rayons, et vous découvrez que vos mélancolies viennent de ce que la Joconde accueillit, il y a trois cents ans, l'aveu de votre amour avec ce sourire railleur qu'elle garde encore aujourd'hui.

Pendant que la Monna Lisa del Giocondo posait, et elle posa longtemps, car Léonard n'était pas homme à se dépêcher avec un tel modèle, des virtuoses exécutaient des concertos dans l'atelier. Le maître par la musique et les joyeux propos voulait retenir sur ces belles lèvres le sourire prêt à s'envoler pour le fixer à jamais sur sa toile. Ne trouvez-vous pas qu'il y a dans le portrait de la Joconde, sans vouloir jouer sur les tons et les notes, comme un écho d'impression musicale? l'effet est doux, voilé, tendre, plein de mystère et d'harmonie, et le souvenir de cette adorable figure vous poursuit comme un de ces motifs de Mozart que l'âme se chante tout bas pour se consoler d'un malheur inconnu.

Tous ces dieux de la peinture s'emparent ainsi de notre âme et y jouent à tout jamais la divine musique, écho du monde radieux, surhumain, où nous voyons apparaître le Beau.

II

CORRÈGE

Il se forme, on ne sait comment, autour des artistes célèbres, une légende qu'il est bien difficile de ramener à l'histoire, même quand sa fausseté en est depuis longtemps reconnue. En entendant prononcer ce nom du Corrège, on ne peut s'empêcher de recevoir une impression triste, et de songer avec mélancolie à la fin misérable de ce grand homme. On maudit un peu les moines qui lui payèrent un chef-d'œuvre en monnaie de billon dont le poids, car il n'était pas assez riche pour louer une voiture ou un cheval, le fatigua tellement sur la route, qu'il en prit une fluxion de poitrine, et mourut peu de jours après. C'est une chose douce de consoler par une tardive admiration, l'ombre d'un génie malheureux pendant son séjour sur la terre, et sa gloire, entourée de ces ombres, rayonne avec plus de splendeur. Cette opinion, chose bizarre, fut celle de gens contemporains du peintre, ou, du moins, assez rap-

prochés de l'époque où il vivait pour avoir su la vérité, s'ils avaient voulu se donner la peine de la chercher; mais ce roman plaisait davantage. Corrège ne fut pas si pauvre qu'on le prétend; son père était un honnête marchand qui possédait quelque aisance et le fit bien élever. Giovanni Berni, de Plaisance, et Marastoni, de Modène, l'instruisirent dans les lettres, et il eut pour maître de philosophie G. B. Lombardi, de Corrège, célèbre médecin, qui avait été déjà professeur à Bologne et Ferrare. Cela n'a rien qui sente la misère. A vingt-six ans il épousa une jeune fille de son pays, âgée de quinze ans, Girolama Merlini, dont il eut quatre enfants, trois filles, dont deux moururent en bas âge, et un fils, Pomponio, qu'il destina à la peinture. Voilà donc la nombreuse famille que l'infortuné Corrège avait tant de peine à nourrir et pour laquelle il s'exténuait de travail, considérablement réduite. Deux enfants ne sont pas une telle charge qu'on ne puisse la supporter, même sans avoir le talent de l'auteur de l'*Antiope* et du *Mariage de sainte Catherine*. Le Carteggio de Tiraboschi contient plusieurs actes relatifs à des maisons et à des propriétés du Corrège. Sa femme, en outre, lui avait apporté une belle dot. Certes, il ne mena pas l'existence princière d'un Raphaël, d'un Michel-Ange ou d'un Titien, recherchés des empereurs, des papes et des cardinaux, mais il ne connut jamais l'étroite pauvreté, et la nécessité ne le força pas à l'avarice comme on le prétend. Jamais, au contraire, artiste ne mit plus de luxe dans l'exécution matérielle. Toutes ses pein-

tures sont sur cuivre, sur panneau de cèdre ou sur toile de choix; il y prodigue les couleurs les plus chères, l'outremer, les laques, les verts riches; il les empâte sans ménagement et n'épargne rien pour assurer la conservation de ses tableaux. Quoiqu'il ait le pinceau facile, il y revient, les reprend, les fait sécher au soleil, et ne livre son œuvre que lorsqu'il la croit parfaite, conscience que n'eurent pas toujours des maîtres en grande réputation et qui, de louable, deviendrait admirable, si le Corrège eût été effectivement aussi dénué de ressources qu'on le représente. Les travaux ne lui manquèrent pas; dès sa plus tendre jeunesse, car il eut le talent précoce, on le voit chargé de commandes; on lui donna à peindre la coupole de l'église Saint-Jean, et ensuite le dôme de Parme, ouvrages considérables assez bien payés. Pour la coupole, il reçut quatre cent soixante-douze ducats d'or, et pour le dôme, trois cent cinquante. Il eut de *la Nuit*, quarante sequins d'or, du *Saint Jérôme*, quarante-sept; chose digne de remarque, il ne travailla guère pour les souverains; on ne cite de lui que deux tableaux faits pour le duc de Mantoue; mais sans valoir Rome, Florence ou Venise, Parme offrait à l'artiste des moyens suffisants pour se développer et une sphère convenable d'activité. Peut-être même y fut-il plus libre, moins influencé dans son originalité, qu'il ne l'eût été dans un de ces grands centres d'art, où des modèles illustres entraînent à l'imitation et où il est difficile de ne pas céder aux séductions du style en vogue. Il fut, à Parme, maître souverain et fondateur d'é-

cole, et la lettre d'Annibal à Louis Carrache est, certes, entachée d'exagération. « Je m'indigne et je pleure en dedans de moi-même, quand je pense à l'infortune de ce pauvre Antoine : un si grand homme, si c'est un homme et non pas un ange revêtu d'un corps, se perdre de la sorte dans un pays où il était méconnu et où il aurait dû être porté aux étoiles, et y finir par une mort misérable! »

Mais il importe peu, en somme, que le Corrège ait été riche ou pauvre, heureux ou malheureux, avare ou prodigue. Dans le milieu où il se trouvait, il a pleinement exprimé son idéal, un idéal nouveau, et il a inscrit sa signature dans un de ces cercles d'étoiles qui entourent les dieux de l'art.

Antonio Allegri naquit à Corrège, d'où lui vient son surnom, vers l'an 1494, la date n'est pas bien certaine, de Pellegrino Allegri et de Bernardina Piazzoli. Selon la tradition du pays, il reçut les premiers éléments de l'art de son oncle Laurent, et ensuite il fréquenta à Modène l'école de Francesco Bianchi, dit le Frari. Il apprit en même temps à modeler en terre, et il travailla avec Begarelli à ce groupe de la *Piété*, dans l'église de Sainte-Marguerite, dont les trois plus belles figures lui sont attribuées. De Modène on le faisait aller à Mantoue chez Andrea Mantegna, mais, comme on l'a découvert depuis, le Mantègne est mort en 1506, ce qui détruit cette supposition, *matériellement* du moins, car un artiste n'a pas besoin d'être vivant pour former des disciples : ses œuvres enseignent à sa place, et souvent d'une façon plus éloquente que n'auraient

pu le faire ses paroles. Aussi admettons-nous très bien Mantegna comme un des maîtres du Corrège, quoique les dates s'opposent à un enseignement direct. Corrège s'inspira de Mantegna avec la liberté du génie, en perfectionnant ce dont il s'emparait, et en le mêlant, par un amalgame intime, à ses qualités naturelles.

C'est un rare bonheur de trouver dans ce monde de la forme qui semble limité, et dont le corps humain est le thème éternel, une inflexion particulière, une ligne inconnue encore, un charme révélé pour la première fois. Ce bonheur, Corrège l'a eu au plus haut degré. Il a su dégager de la femme et de l'enfant une grâce qu'on ne soupçonnait pas, grâce tendre, amoureuse et souriante, et qu'on ne saurait mieux désigner que par le nom même du peintre, tourné en épithète : grâce corrégienne. Rien n'en donne l'idée, ni avant ni après. Ce n'est pas la grâce mystérieuse, profonde, presque inquiétante et surnaturelle de Léonard de Vinci, ni la grâce calme, virginale et céleste de Raphaël; c'est une volupté indéfinissable, une caresse perpétuelle, une séduction irrésistible, où il n'y a rien de lascif cependant; la nudité même, chez Corrège, a la candeur ingénue de l'enfance; comme Ève avant d'avoir péché, elle ignore qu'elle est sans voiles. Nous insistons sur cette grâce, parce qu'elle est le caractère distinctif de l'artiste, le charme qui attire à lui les âmes et les retient. Mais il ne faudrait pas s'imaginer que Corrège soit un peintre exclusivement préoccupé du joli, de l'aimable et du riant; il y a en lui un artiste

dont les audaces et les fiertés musculaires rivalisent avec Michel-Ange; et pour s'en convaincre il suffit de regarder la coupole de Saint-Jean et le dôme de Parme. Ce suave et délicieux Corrège possède l'instruction pittoresque la plus solide et sait à fond la géométrie et la perspective, ce qui lui permet d'exécuter mathématiquement ces raccourcis dont la hardiesse étonne. Cette science crée le style de son dessin, en variant à l'infini les mouvements et les points de vue. Lorsque la plupart des peintres se contentent de rendre les figures comme elles s'offrent à hauteur d'œil, Corrège prend toujours ses têtes de bas en haut ou de haut en bas; elles plafonnent ou se penchent, les lignes descendent ou remontent avec des flexions et des sinuosités inattendues, qui révèlent dans le contour des aspects d'une nouveauté étrange et charmante; il en est de même des corps, dont cette science de raccourci et de perspective dégage des attitudes, des formes et des profils, que ni le crayon, ni le pinceau n'ont exprimés encore. L'habitude de modeler en terre donne au Corrège ce sentiment parfait du relief qu'on admire chez lui. Les figures ne sont pas enfermées dans un trait rigide; elles sont peintes, pour ainsi dire, en ronde bosse, se dessinant par la lumière et l'ombre, en faisant saillir leurs milieux. Comme les objets dans l'atmosphère, elles nagent dans des contours fluides, effumés, vaporeux, qui les baignent, les enveloppent et laissent tourner autour d'elles. Le pinceau, dans sa main, est une sorte d'ébauchoir modelant par masses et poursuivant à travers la pâte

comme à travers l'argile les rondeurs des formes. Souvent même il peint d'après une maquette de terre, pour se mieux rendre compte des raccourcis et de la projection des ombres, procédé qu'employait le divin Léonard. On a conservé quelques-unes des figurines qui lui servirent quand il travaillait aux fresques du Dôme, et qui expliquent, par leur suspension, ces attitudes impossibles à imaginer ou à copier d'après nature. Seulement, tout ce savoir est revêtu de grâce; jamais l'effort ne s'y fait sentir, même dans les outrances et les tours de force; une harmonie divine l'enveloppe comme une souple et légère draperie qui flotte autour d'un beau corps.

Un critique italien appelle Corrège un Léonard *clarifié*. Cette observation ne manque pas de justesse. Le peintre de Parme comme le peintre de Milan conduit l'ombre à la lumière par des dégradations d'une délicatesse infinie, mais la qualité de cette ombre n'est pas la même. Noire ou violette, ou tout au moins neutre de ton chez le Vinci, l'ombre chez le Corrège est argentée, transparente, illuminée de reflets, et pourrait servir de lumière à d'autres peintres; l'artiste a poussé jusqu'aux derniers prestiges la magie du clair-obscur, magie dont il est en quelque sorte l'inventeur, car, avant lui, la palette ne connaissait pas ces merveilleuses ressources. Mais ces lueurs de l'ombre, ces clartés de l'obscur n'enlèvent rien à la solidité des corps. Elles jouent à leur surface et ne les pénètrent pas. Elles ont même une intensité relative qui laisse toute leur valeur aux parties touchées par le jour. Le ton local

des objets s'y poursuit et s'y retrouve, mais sans attirer l'œil. Les blancheurs des chairs ne sont pas côtoyées de ces zones bistrées ou couleur de bois qui trop souvent représentent l'ombre dans des tableaux admirables d'ailleurs et remplis de qualités sublimes. Cette homogénéité parfaite des parties éclairées et des parties sombres donne aux figures du Corrège une rare puissance de relief; elles se détachent d'un bloc du fond étendu derrière elles et viennent à l'œil avec les apparences de la vie comme les objets aperçus dans un miroir. Aux approches du crépuscule, lorsque les toiles des galeries s'éteignent les unes après les autres et ne présentent plus que des taches confuses, les tableaux du Corrège gardent la lumière et semblent s'éclairer eux-mêmes ; les personnages prennent une vie intense et mystérieuse, on dirait qu'ils vont sortir du cadre comme ces figures des tableaux vivants, quand l'effet est produit, et qu'il faut prendre de nouvelles poses pour un autre groupe. Comme sur les hautes montagnes le soleil luit encore lorsque depuis longtemps la nuit baigne la vallée, le jour abandonne avec peine ces hauts sommets de l'art.

On a dit que le Corrège était triste, mélancolique, rongé d'inquiétude et avait le travail pénible. Cette humeur atrabilaire ne semble pas s'accorder avec cette peinture aimable comme un sourire, fraîche comme un bouquet où sont réunies, pour le plaisir des yeux, les grâces de la femme, l'ingénuité de l'enfance se jouant parmi les fleurs et les riches attributs, sur des fonds de paysages ou d'architec-

ture embellis de tout ce que peut rêver une imagition riante. Mais l'œuvre d'un artiste n'est pas toujours le reflet de son âme; c'en est souvent le *desideratum*. Watteau, le peintre des fêtes galantes, qui conduit avec un frou-frou de soie et un bourdonnement de guitare son éternelle mascarade italienne et qui embarque si joyeusement pour Cythère les pèlerins d'amour aux camails ornés de coquilles, n'était-il pas, dans la vie privée, d'une tristesse funèbre et obsédé par un essaim de papillons noirs? Cependant nous pensons que le Corrège était heureux. Sa peinture est trop saine, trop bien portante, trop gaie, pour qu'il n'eût pas lui-même la santé morale; il devait travailler d'une manière tranquille, prompte et libre, comme un maître qui domine ses moyens d'expression, et d'avance a résolu les difficultés. La grâce n'était pour lui qu'un jeu, car il avait la force et la science; mais qu'il fût triste ou joyeux, c'est là vraiment une question psychologique peu importante.

Corrège alla-t-il ou n'alla-t-il pas à Rome? Problème obscur longtemps, et qui s'est résolu par la négative d'après les recherches de la critique moderne qui, cette fois, donne raison à Vasari. Ce grand maître ne sortit jamais de la Lombardie.

Est-il besoin pour avoir du talent d'abandonner sa patrie, de rompre ces filaments qui vous attachent au sol natal, de quitter cette atmosphère où l'on a bu les premières gorgées de la vie, de rompre cette harmonie de la créature et du milieu, de renoncer à ces aspects familiers dès l'enfance, à ce

naïf étonnement des choses, à cet éblouissement de la lumière, à cette sympathie pour des types particuliers, qui sont comme la physionomie et le visage de la mère sacrée, *alma parens?* Ce dépaysement ne trouble-t-il pas les aptitudes naturelles et les originalités profondes fruit du climat, de l'air ambiant, du caractère géologique et de la concentration même de l'intelligence dans un cercle étroit, mais bien connu? Un ciel plus chaud, une clarté plus intense, une coloration diverse, des contours plus arrêtés, un costume différent, des types d'une étrangeté saisissante, un idéal placé ailleurs, des modes de style peuvent faire dévier l'organisation la moins susceptible de s'égarer. Nous pouvons donc regarder comme un bonheur que Corrège n'ait jamais visité Rome. D'ailleurs, à un génie comme le sien il suffit du moindre indice pour deviner tout et s'approprier ce qui est assimilable à sa nature sans en altérer l'essence. Il y avait chez Begarelli des plâtres et des surmoulages qui dispensaient notre artiste sédentaire d'étudier les marbres antiques; il avait pu voir à Mantoue et à Parme des tableaux de Raphaël et dire : « Moi aussi, je suis peintre! » et pour les attitudes grandioses, les musculatures savantes, le style outré et fier, il ne doit rien à Michel-Ange, le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, n'ayant été peint qu'en 1541, sept ans après la mort de Corrège.

Paris et Dresde possèdent en grande partie l'œuvre du grand maître lombard, du moins ce qui peut se détacher de lui, car lorsqu'on n'a pas vu ses fres-

ques on ne le connaît pas tout entier. On en peut dire autant de presque tous les illustres maîtres italiens dont la peinture murale a gardé le meilleur.

Quand on entre dans ce salon carré qui est comme la Tribune du Louvre, le regard est invinciblement attiré par l'*Antiope*, un de ces chefs-d'œuvre qui semblent un rêve de poésie figé dans un miroir magique, une fugitive postulation de l'âme rendue éternelle par le génie. Devant cette merveille chacun croit que le tableau a été fait pour lui. On s'imagine que personne, hors vous, n'en a compris le vrai sens, la portée intime. Ce beau corps doré de lumière, rafraîchi d'ombres bleuâtres, étendu si mollement sur le gazon de velours où il s'épanouit dans sa blancheur comme un lis humain, avec des souplesses, des lassitudes et des abandons à faire descendre les immortels de l'Olympe, est une des plus miraculeuses créations de l'art. Que Jupiter a bien fait de quitter sa revêche Junon pour venir admirer, sous le déguisement d'un satyre, cette beauté dont Vénus même serait jalouse! Nous profitons, nous autres pauvres humains, de l'audace du dieu qui soulève le voile et découvre ces blancs trésors, ce torse de marbre souple et chaud, baigné par les moiteurs de la vie, palpitant au souffle régulier du sommeil, attendri d'un rêve voluptueux. Et le satyre, comme il est noble et beau! comme il conserve, malgré les pieds de bouc, l'aristocratie olympienne! Comme on sent bien que ce n'est pas là un de ces vulgaires ægipans moitié dieux, moitié bêtes, populace de la mythologie, qui poursuivent les nymphes,

à travers les bois, de leur salacité importune! Auprès d'Antiope, l'Amour dort d'un sommeil hypocrite, prêt à venir en aide au dieu si par hasard la jeune vierge résistait.

Le *Mariage de sainte Catherine* n'est pas moins étonnant. C'est encore un dieu qui épouse une fille de la terre, mais ici le mariage est tout spirituel. Le petit Jésus, assis sur les genoux de sa divine mère, passe avec un sérieux enfantin l'anneau de fiançailles au doigt que lui tend d'un air de modestie charmant et rougissant de pudeur la belle sainte en habits de noces. Elle sera fidèle à son bambin d'époux, cette belle vierge, qui pour les filles doit devenir la patronne du célibat; fidèle jusque dans les supplices et la mort, car, près d'elle, on voit la roue aux dents d'acier qui sera son lit nuptial. Le témoin de son mariage est un jeune saint Sébastien, d'une beauté angélique, tenant en main, comme un faisceau de palmes, les flèches retirées de son corps. Au fond, s'ébauchent vaguement des scènes de martyres, des bourreaux se ruant au carnage! Le type de la sainte est particulier au Corrège; elle a, dans sa beauté, un air d'enfance, une candeur qui se fait sérieuse et qui sourirait si volontiers! Ses yeux se baissent virginalement, mais les coins de sa bouche remontent; elle contient cette joie intime qu'ont toutes les figures du peintre! La main de la sainte est à baiser sur la toile comme une main de reine un jour de gala. Quelle blancheur, quelle finesse de pulpe, quelle élégance de port et quelle fierté patricienne! Chaque doigt de cette main est comme une

personne, il a sa vie particulière, sa signifiance spéciale, sa physionomie reconnaissable ; séparés de la paume on les reconnaîtrait partout, ces merveilleux doigts de sainte Catherine !

C'est à Dresde que se trouve ce prestigieux tableau si improprement appelé *la Nuit du Corrège*, et auquel le nom d'*Aurore* conviendrait mieux. Rien dans cette toile radieuse ne fait venir l'idée des ténèbres ; l'aube se lève derrière les montagnes lointaines qu'on entrevoit à travers la porte de l'étable, construite en charpentes appuyées aux ruines d'un ancien édifice ; et tout le tableau est éclairé par la lumière surnaturelle qui émane du corps de l'Enfant Jésus. Ce nouveau-né jette un tel éclat dans le giron de Marie, qu'il illumine comme le soleil les objets qui l'entourent. Le visage de la Vierge, amoureusement penché vers lui, en reçoit des reflets argentés d'un transparence et d'une fraîcheur idéales. Un sourire de mère heureuse fait onduler sa ligne rose dans une blancheur de nacre, de lait et d'opale, où les longs cils de ses yeux baissés tracent à peine une ombre légère. Touchée par cette clarté céleste, l'humble paille de la crèche brille comme les fils d'or d'une auréole. La clarté rejaillit sur la jolie bergère qui apporte une couple de tourterelles dans un panier et fait un geste d'admiration naïve devant le nourrisson divin ; elle éclaire le jeune pâtre qui, une main sur le bord de la crèche et l'autre sur le dos d'un grand chien, lève extatiquement la tête et semble d'un œil visionnaire contempler le groupe des anges se balançant dans son nuage au plafond

de l'étable; et enfin, elle arrive jusqu'à ce vieux pasteur de structure herculéenne tenant un bâton pareil à une massue ou à un arbre déraciné et se grattant la tête d'un air embarrassé comme un manant en présence d'un roi. On ne saurait imaginer avec quel art miraculeux cette lumière, partant d'un foyer unique, est conduite, dégradée et fondue du centre jusqu'au bord du tableau. Toutes ces figures y baignent comme dans une atmosphère de paradis. Jamais coloriste ne se joua plus magistralement d'une difficulté si grande, et ce n'est pas un vain tour de force, c'est l'expression réussie d'une idée toute charmante, toute poétique et pleine de tendresse qui ne pouvait venir qu'à l'heureux génie de Corrège. Ce faible, ce petit, ce bambino, vagissant sur la paille et jetant déjà dans l'étable cette lueur dont l'irradiation éclairera le monde! La Vierge ne s'en étonne pas, n'en voit rien peut-être; — tout enfant resplendit pour sa mère! — et d'une caresse passionnée, lui faisant de ses bras un berceau, elle le serre contre son cœur.

Au coin vers le sommet du tableau, les anges allégrement voltigent dans ces poses plafonnées et raccourcies qu'affectionne le Corrège et qui n'ôtent rien à leur grâce céleste. Ils se soutiennent par leur légèreté même et pourraient oublier d'agiter leurs ailes sans craindre pour cela de tomber. Les nuages à flocons bleuâtres ne leur servent nullement de point d'appui, mais leur forment une atmosphère et les séparent des personnages humains.

Au second plan, saint Joseph empoigne l'âne à la

crinière comme pour l'amener vers la crèche. Plus loin, deux jeunes garçons tirent le bœuf par les cornes. Ne faut-il pas que la création muette ait ses deux témoins à la nativité du Sauveur! Bonnes et douces bètes attendries dans leur âme obscure qui réchaufferont l'enfant de leur souffle. Ce détail familier et tendre, de pur naturalisme, donne à la scène un air de vie réelle sans nuire au còté divin. Rien de tendu, rien de guindé, point de fausse grandeur, partout la gràce la plus aimable.

La Madeleine de Corrège ne ressemble pas à ces spectres hagards, décharnés, livides, n'ayant plus rien de la femme, que les peintres espagnols, farouchement catholiques, logent dans les trous de la pierre et la caverne de la maigreur, pour nous servir d'une expression de la Bible. Son tendre génie répugnerait à ces représentations hideuses de poitrines dévastées, d'épaules osseuses sillonnées à coups de discipline; de masques blafards aux paupières rougies faisant pleuvoir d'intarissables larmes sur l'ivoire d'un cràne. Des barbaries propres à frapper les imaginations grossières lui feraient horreur. La pénitence qu'il impose à la pécheresse repentie n'est pas si rude. D'abord il lui laisse sa beauté, une beauté plus parfaite que celle qu'elle eut jamais sans doute; ensuite il ne la revèt pas d'un rude sayon en poil de chèvre ou d'une natte en sparterie. Le désert où il la confine est un bois ou plutòt un bocage plus propice à l'amour qu'à la mortification.

Il n'est personne, mème parmi les ètres les moins sensibles à la poésie de l'art, qui ne se soit arrèté

tout rêveur devant cette Madeleine et n'en ait gardé un long souvenir, soit qu'il ne l'ait vue qu'en gravure, soit qu'il connaisse l'original du musée de Dresde.

Enveloppée d'une draperie bleue qui laisse à nu son buste, la Madeleine allonge son beau corps, dont on devine sous l'étoffe les suaves ondulations, sur un épais gazon émaillé de fleurettes. Une main noyée dans ses cheveux blonds, elle s'appuie sur le coude, et de l'autre main elle soutient un livre ouvert. Comme elle est couchée à plat ventre, ses beaux seins, d'une ferme rondeur, posent sur les pages du livre comme des fruits de marbre. Sa poitrine, son col, son charmant visage penché sont illuminés de toutes les magies du clair-obscur. Les pages du volume leur envoient un éclair de blancheur qui argente doucement les tons d'ambre de l'ombre et l'or ruisselant des cheveux. Au fond, les verdures assoupies des arbres versent le calme, le silence et la fraîcheur. Jamais lit plus moelleux, retraite plus discrète et plus profonde ne furent préparés à la rêverie. Sans la buire de parfums placée à côté d'elle, cette belle figure serait aussi bien une muse de la solitude, une *pensierosa* qu'une Madeleine. Que lit-elle ainsi ? les Écritures ? Non ; plutôt quelque beau poème, ou quelque tendre traité mystique où l'amour divin emploie le langage brûlant et passionné de l'amour terrestre.

La suavité d'exécution, la morbidezza de pinceau ne sauraient aller plus loin. Nous doutons que, même au temps de ses plus jolis péchés, la Madeleine ait été si séduisante.

Ce qu'il y a de singulier chez Corrège, c'est la rapidité de l'évolution accomplie dans sa trop courte existence (quarante ans à peine). Il semble qu'il ait traversé une période immense de l'art. Ses premières œuvres ont encore quelque chose de la symétrie et de la sécheresse gothique ; elles rappellent un peu frà Bartholomeo, avant que le peintre moine eût assoupli son style par l'étude de Raphaël. On peut voir à la galerie de Dresde un tableau appartenant à cette première période : une Vierge entourée d'anges et bénissant du haut de sa gloire quatre saints en adoration : saint François, saint Antoine de Padoue, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, très beau sans doute, mais qui semble appartenir à une époque bien antérieure aux ouvrages où Corrège accuse décisivement son originalité. Dans les dernières œuvres, la perfection est atteinte ; au delà, il n'y a plus de progrès possible, le maniérisme va paraître, et la décadence commencer ; ce sera le règne de peintres prodigieusement habiles, mais remplaçant l'etude par la pratique et le génie par la facilité.

Un des plus étonnants tableaux de Corrège, et il semble tel à côté de la *Nuit*, c'est le cadre qu'on devrait appeler le *Jour*, tant la lumière y rayonne pure et brillante, et qu'on désigne sous le nom de la *Madone au saint Georges*, parce que ce saint chevalier y occupe une place importante. Cette admirable peinture fut faite, d'après Vasari, pour la confrérie de Saint Pierre martyr. Primitivement elle s'encadrait dans deux colonnes d'ordre ionique, surmontées d'un fronton qui se reliait à l'architecture feinte, servant

de fond aux figures, disposition qui devait être plus favorable qu'un vulgaire cadre d'or. Ce tableau est sur bois ; sa grande dimension l'a fait traiter dans une manière plus large que les ouvrages de chevalet et qui se rapproche de la fresque, mais en conservant toute la fleur, tout le velouté et tout le charme de l'huile.

La Vierge, assise sur un trône supporté par deux petits anges d'or, occupe le centre de la composition, qu'elle domine ; derrière elle, l'ouverture d'une arcade laisse voir un paysage vague et bleuâtre. Est-ce la terre, est-ce le paradis ? on ne sait ; mais le lieu où la dame du ciel donne audience à ses fidèles est magnifique ; sur la corniche demi-circulaire, des enfants, en ronde-bosse, soutiennent des guirlandes de fruits et de fleurs ; des marbres rares pavent le sol.

Jamais l'art n'a produit un type plus élégant, plus fier, plus noble et plus martialement beau que le saint Georges, ce chevalier errant de la Légende dorée, ce Persée chrétien qui délivra la reine de Lydie du monstre dont elle devait être la victime. Il est campé superbement une main sur la hanche, le pied sur la tête du dragon vaincu, dans une attitude de dédaigneux triomphe : son corps nerveux et robuste est revêtu d'une cuirasse qui modèle les formes du torse ; des espèces de cnémides antiques moulent ses jambes ; quant à la tête, tournée à demi sur l'épaule, car saint Georges se présente presque de dos, elle est désarmée et bouclée de cheveux soyeux et courts. On ne saurait avoir plus grand air

et plus haute mine, et il n'est pas surprenant que plusieurs ordres de chevalerie aient pris le saint guerrier pour patron. Divine puérilité, des anges enfants jouent avec les armes du saint ; l'un traîne de tout son effort la grande épée trop lourde pour ses petites mains ; l'autre soulève à grand'peine le pesant casque ; tels les Amours au pied de Mars ; on s'y tromperait aisément, tant les anges sont beaux, tant le saint est fier ! Un peu en arrière de saint Georges, saint Géminien, évêque et patron de Modène, offre à la Vierge le modèle en relief de l'église qu'il lui consacre et qu'un chérubin, d'une grâce céleste, l'aide à soutenir. Le petit Jésus, par un délicieux mouvement de curiosité enfantine, tend les mains vers la mignonne église qu'il prend pour un joujou.

Vis-à-vis du groupe, et lui faisant symétrie, on voit saint Jean-Baptiste et saint Pierre le Dominicain. Saint Jean-Baptiste est représenté sous la figure d'un jeune garçon de seize ou dix-sept ans ; il a pour vêtement une sorte de sayon fendu sur le côté, et du doigt il désigne Jésus dont il a été le précurseur. Un sourire à la Corrège, ce sourire sinueux qui retrousse les commissures des lèvres, arrondit les joues et rend les yeux obliques par le déplacement des lignes, donne une expression étrange à son masque. Sous la dévotion du saint il y a comme une malice de faune ; il est resté un peu de l'hallucination du désert sur ce visage, riant avec des yeux fous ; d'ailleurs, il est beau comme Ganymède, ce jeune saint demi-nu ! Derrière lui saint Pierre le Dominicain

présente, en joignant ses maigres doigts contractés nerveusement dans un spasme d'extase, une tète macérée, béate, délirante, illuminée par le haschisch du jeûne et l'éblouissement de la vision. La céleste volupté des mortifications rayonne sur sa face blême; aucune figure, même celle des moines de Zurbaran, n'exprime à ce degré l'ardeur, la foi, l'amour, nous dirions presque la sensualité de la pénitence, la volupté mystique du sacrifice.

La tête de la madone est d'une beauté enivrante. Sans cesser d'être virginale elle est pourtant plus féminine qu'aucun artiste ait jamais osé la représenter : elle a toutes les tendresses humaines dans son sourire divin ; c'est la mère heureuse dont on adore le fils et qui laisse voir naïvement sa joie. Pour les saints c'est un dieu, mais pour elle c'est toujours un enfant ; Jésus n'est pas devenu le Christ.

Comme nous l'avons dit, le ton général du tableau est mat, tenant un peu de la fresque ou de la détrempe ; mais dans cette vive lumière pourtant, le clair de lune de Corrège jette ses ombres et ses reflets argentés, baigne les contours et les estompe d'une moelleuse vapeur sans rien ôter au grand style et à l'aspect superbe.

Le *Saint Jérôme* de Parme est encore une bien admirable chose ; la force et la grâce de Corrège s'y trouvent dans le même cadre. Le saint déploie dans ses musculatures, mises à nu par la maigreur de l'anachorète, une vigueur toute michel-angesque ; il est grandiose, étrange et farouche ; les ongles de ses pieds se courbent comme les griffes de son lion.

Mais que la Madeleine agenouillée de l'autre côté baise avec une humilité amoureuse et charmante le petit pied rose de l'enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère et à qui un grand ange, beau comme un éphèbe grec, montre un livre ou un papier de musique !

Nous ne pouvons décrire une à une toutes les variations que le Corrège a brodées sur cet inépuisable thème de la Madone et de l'Enfant Jésus. Nous citerons le tableau désigné sous cette légende : « *Quem genuit adoravit.* » La Vierge, agenouillée dans une attitude de profond ravissement, adore son enfant qu'elle a posé, avec un peu de paille, sur le pli de son manteau ; elle a les bras collés au corps par la tension de l'étoffe et ses mains ouvertes sortent de la draperie, faisant un geste d'ineffable béatitude. Il est impossible de peindre d'une façon plus tendre et plus chrétienne l'humilité de celle qui se glorifiait d'être la servante de Dieu, *ancilla Domini*. La mère mortelle s'abîme devant la divinité du fils.

La Madone dite *della Scodella* (la *Vierge à l'Écuelle*) représente un épisode de la fuite en Égypte. La sainte famille a fait halte sous un palmier dont saint Joseph courbe les branches pour cueillir des dattes. Des anges invisibles pour les saints voyageurs l'aident dans cette besogne ; la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans son giron, recueille avec une écuelle l'eau d'une source jaillissante. Un peu en arrière, à demi masqué par des broussailles, un enfant couronné de fleurs, qu'on pourrait prendre pour un petit génie tellurique, lève sa tête étonnée et craintive à

l'aspect de l'Enfant Jésus. On dirait qu'il devine, dans ce frêle nourrisson, le Dieu qui doit chasser les dieux.

Quelle délicieuse chose encore que cette Vierge endormie sous un palmier ! comme son chaste corps s'abandonne au sommeil avec une gracieuse fatigue, protégeant encore son petit Jésus ! Rassuré par l'immobilité de la mère et de l'enfant, parmi l'herbe, un lapin s'avance, et regarde curieux. Il broche des babines, dresse les oreilles, pressentant le surnaturel avec le sûr et profond instinct de l'animal. Rien de plus charmant que ces naïves familiarités de Corrège, introduisant un détail de nature dans un sujet sacré. Cette gaieté tendre ôte toute froideur.

Dans cette autre Sainte Famille où le petit Jésus, sur les genoux de sa mère, du fond de l'humble atelier de Nazareth, fait le geste de bénir le monde, saint Joseph, courbé sur un établi, rabote une planche en ouvrier laborieux. La réalité se mêle au divin avec une mesure parfaite. Quoi de plus touchant que le futur sauveur des hommes dans cette boutique de menuiserie et de charpente !

Désignons seulement l'*Incoronata* qui nous montre le Christ devenu grand, et posant sur le front de sa mère un diadème d'étoiles. Mais arrêtons-nous plus longtemps devant cette Madone qui de ses doigts blancs presse son beau sein sur les lèvres de l'enfant Jésus avec une maternité si virginale !

Nous n'avons encore esquissé Corrège que sous un aspect ; nous n'avons rien dit de ses tableaux mythologiques, chefs-d'œuvre où l'art antique s'attendrit

de toutes les grâces, de toutes les voluptés et de toutes les délicatesses de l'art moderne, où le clair-obscur enveloppe de ses mystères transparents des chairs souples et modelées comme des marbres grecs.

La Vénus ailée qui se penche à demi dans l'*Éducation de l'Amour*, auquel Mercure montre à lire, vaut la Vénus de Cnide ; sa blancheur dorée, se détachant de contours vagues avec le puissant relief de la vie, n'a rien à envier au Paros ni au Pentélique. Bien que sa beauté vous trouble par cette volupté secrète inséparable du Corrège, elle est chaste cependant ; ce n'est pas la Vénus « adorablement épuisée » de Gœthe, mais la Vénus Uranie, celle qui exalte l'esprit par l'amour et l'entraîne vers les hautes sphères comme le font comprendre les ailes palpitant à ses épaules. Le Mercure a toute la beauté fière et svelte d'un jeune dieu hellénique, et l'enfant Amour est bien le fils de sa mère.

La *Léda* avec son triple sujet, où le cygne divin attaque, triomphe et s'envole, exprime l'extase de l'amour d'une façon si tendre, si voluptueuse et si ardente, que le pieux Louis d'Orléans en fit effacer la tête, repeinte depuis très heureusement par Schlesinger. *Io* pâmée sous l'étreinte de ce nuage qui renferme Jupiter, eut un sort pareil, et Prudhon lui redonna de son plus moelleux pinceau ce profil demi-perdu, cet œil noyé, cette joue colorée d'une vapeur rose, ces cheveux dénoués sur la nuque et cette beauté qu'une main brutale avait fait disparaître, comme si un chef-d'œuvre n'était pas toujours pur !

Prudhon devait bien cela au grand maître de Parme, lui qui est né d'un reflet et d'un sourire du Corrège.

La *Danaé* de la Galerie Borghèse, plus heureuse, a conservé son adorable tête si délicieusement enfantine, qui regarde d'un air de curieuse surprise la pluie blonde tomber sur son lit, sans se douter que cet or est un dieu monnayé. Si la tête est d'un enfant, le corps est d'une jeune fille aux contours arrondis et parfaits. Corrège emploie souvent ce piquant contraste ; innocence de visage, volupté d'attitude ; l'âme ne semble pas avoir conscience des séductions de la forme. Cependant un grand Amour, pareil à l'Éros grec, se glisse vers la couche de Danaé comme pour préparer le triomphe du maître des dieux, tandis que de petits Amours, sur une pierre, aiguisent des flèches. Dans cette merveilleuse toile, la grâce, le charme, la couleur, semblent avoir dit leur dernier mot.

Une mondaine abbesse d'un de ces couvents d'Italie, dont la clôture n'était pas si stricte que l'art n'y pût entrer, fit peindre à Corrège une salle appelée la *Chambre de Saint Paul*, où il représenta une suite de sujets mythologiques. Au fond de la salle on voit Diane, grande, svelte, légère, le croissant au front, l'arc à la main, entr'ouvant un voile, et debout sur un char que traînent des chevaux dont on n'aperçoit que la croupe. Sur les murailles, un treillage feint, où s'enlacent des verdures sombres et des fleurs, se découpe en lunettes et encadre des groupes d'enfants jouant avec des attributs de chasse, chiens, trompes, javelots, d'une variété de pose et d'inten-

tion inépuisable. Le soubassement de ce treillage est orné de figures en grisaille telles que les grâces, les parques, les vestales sacrifiant, un satyre sonnant du cornet à bouquin, Junon, toute nue, suspendue entre le ciel et la terre, une enclume aux pieds, comme Homère la dépeint au quinzième livre de l'*Illiade*, une femme portant un enfant, Minerve casquée, un flambeau à la main, et autres sujets bien profanes pour un cloître. Mais l'abbesse de Saint-Paul, donna Giovanna di Piazenza, qui commanda ces admirables peintures, était abbesse à vie, ne relevait pas de l'évêque, avait juridiction sur des terres et des châteaux, vivait sans clôture et presque séculièrement. Grâces lui soient rendues d'avoir légué aux siècles un tel chef-d'œuvre! Corrège, dit-on, pour le choix des motifs et l'érudition mythologique, fut guidé dans son travail par Giorgio Anselmi, célèbre littérateur, qui avait une fille chez les religieuses.

Arrivons enfin à ces étonnantes coupoles de l'église Saint-Jean et du dôme de Parme, qui font de Corrège le prédécesseur et le rival de Michel-Ange. Dans ces sublimes peintures, la science du raccourci, qu'on peut dire inventée par ce grand maître, a été, du premier coup, poussée aux dernières limites. Avant Corrège, on divisait en compartiments le plafond à décorer, et l'on y peignait des figures semblables à celles des tableaux. Avec sa science profonde d'anatomie et de dessin, son habileté de modeleur qui lui permettait de pétrir des maquettes en terre ou en cire pour se rendre compte des mouvements ascen-

sionnels, Corrège fit hardiment plafonner ses personnages et les représenta de bas en haut, comme doivent apparaître des figures volantes ou soutenues à une plus ou moins grande distance du sol par des membres d'architecture, corniches, arcades, pendentifs, tympans, pénétrations, lunettes. C'était une révolution et une révélation dans l'art qui ouvrait à la forme des horizons infinis et changeait, pour ainsi dire, la face du dessin. La perspective du corps humain était trouvée, et non seulement la perspective linéaire, mais encore la perspective aérienne avec ses dégradations et ses fuites vaporeuses.

La coupole de l'église Saint-Jean a pour sujet l'ascension de Notre-Seigneur vers son Père. Le Sauveur remonte, à travers une atmosphère d'or, au sein de l'Éternel, dans un mouvement de raccourci d'une hardiesse inconcevable qui semble percer la coupole disparue. Des essains d'anges voltigent à diverses profondeurs dans l'air lumineux comme des nuages qui flottent par leur légèreté, formant cortège au triomphe du Sauveur. Ces anges, pour la plupart, sont vus par la plante des pieds, et n'occupent, quoiqu'ils paraissent droits et de grandeur naturelle sur la courbe de la voûte, qu'une place fort restreinte. Leur dimension apparente n'est qu'un prestige de perspective. Ces positions étranges, ces raccourcis violents, ces aspects si contraires aux points de vue habituels ne les empêchent pas d'être d'une beauté idéale, céleste, au-dessus du rêve humain.

Dans les pendentifs, le peintre a placé les quatre

évangélistes, figures du style le plus grandiose et le plus majestueux, et d'une sublimité que personne n'a dépassée encore. Chaque figure repose, comme sur un socle, sur un nuage que soutient un grand ange d'une beauté incomparable ; deux anges plus jeunes s'accoudent sur les nervures des pendentifs avec des poses d'une grâce superbe.

La fresque du dôme de Parme représente l'assomption de la Vierge ; un sujet presque identique, sauf la figure principale, et que Corrège a traité avec la nouveauté la plus féconde. Dans le bas de la coupole, près de la corniche, des groupes d'apôtres en adoration regardent s'élever au ciel la mère du Sauveur déjà bien loin de la terre, et des anges thuriféraires raniment la flamme des cassolettes. La Vierge, légère comme une vapeur, s'enlève dans un tourbillon de draperies volantes, parmi des palpitations d'ailes, des pluies de rayons, des nuages d'anges jouant de la harpe, du théorbe et de la viole d'amour, agitant des encensoirs, et s'empressant comme des pages autour de la Reine du paradis. Cette coupole est vraiment le ciel ouvert.

Malheureusement, Parme n'est guère sur la ligne des touristes. Le troupeau admiratif suit l'itinéraire obligé, Florence, Rome et Naples, et les deux sublimes fresques du Corrège s'effacent lentement dans l'abandon et dans l'oubli. La gloire, qui a ses caprices, oubliant que Corrège a égalé Michel-Ange pour la science et la force du dessin, en a fait le type de la grâce tendre — une part assez belle — et de l'irrésistible séduction.

Qui n'aime pas Corrège n'a pas d'âme, prétend Stendhal, passablement sec lui-même cependant. Nous sommes de cet avis. On peut admirer davantage d'autres maîtres, mais comme l'Algarotti devant le *Saint Jérôme,* en pensant au Corrège, nous disions tout bas dans notre cœur : « *Tu solo mi piaci !* » Toi seul me plais !

III

DON DIEGO VELASQUEZ DE SILVA

De tous les grands maîtres, don Diego Velasquez de Silva est peut-être le moins réellement connu, quoique sa réputation soit universelle et incontestée. L'Espagne jalouse a gardé l'œuvre presque tout entier de son peintre favori, et les autres musées n'en possèdent que des fragments d'une importance médiocre et souvent d'une authenticité douteuse.

Ses tableaux sont restés au palais de Madrid, à l'Escurial, au Pardo et autres résidences royales, accrochés au clou même où on les avait suspendus d'abord, pour venir, de longues années après, prendre place immuablement au Musée royal.

Autrefois, un voyage en Espagne était chose difficile et périlleuse; la chaîne des Pyrénées de sa haute arête séparait bien véritablement la France de la Péninsule. Le mot de Louis XIV n'était pas devenu encore une vérité. Il fallait faire une route longue et mal tracée, à dos de mulet, en galère ou

dans quelque lourd coche aux durs coussins, entre une double haie de croix sinistres indiquant des meurtres ou des accidents, n'ayant pour gîte que des ventas, coupe-gorges nullement perfectionnés depuis don Quichotte, et plus hospitalières aux bêtes qu'aux personnes. Rares étaient les voyageurs qui franchissaient les monts, à moins qu'ils n'y fussent forcés par de sérieux motifs de position, d'intrigue ou de diplomatie. Parmi ceux-là on comptait peu d'amateurs de peinture. A peine jetaient-ils sur les toiles du maître, trop profondément espagnol pour être goûté à première vue des étrangers, ce regard vague, distrait, banalement admiratif de l'homme qui n'y entend rien et a bien d'autres choses en tête. Cependant Velasquez, pour ainsi dire ignoré de l'Europe, n'en voyait pas moins son nom cité à côté de Titien, de Véronèse, de Rubens, de Rembrandt et de tous les rois de la couleur. Il rayonnait tranquillement dans sa gloire lointaine, révéré sur parole comme ces monarques invisibles à leurs sujets et dont la majesté est faite de mystère.

On peut maintenant admirer Velasquez sur place. Il est plus facile aujourd'hui d'aller à Madrid qu'autrefois à Corinthe, et ce n'est pas par vain amour-propre de touriste que nous nous prévaudrons, pour parler du grand maître, de deux voyages faits en Espagne à une époque où une telle entreprise offrait encore quelque danger. Sans imiter sir David Wilkie qui, dans son fanatisme, analysait chaque jour un pouce carré du tableau des *Borrachos*, nous

avons soigneusement étudié le grand don Diego Velasquez de Silva au *Museo real*, où se trouvent réunies ses œuvres les plus célèbres ; les *Menines*, les *Forges de Vulcain*, la *Reddition de Bréda*, ou tableau *des lances*, les *Fileuses*, les *Buveurs*, les portraits équestres de Philippe III, de Philippe IV, de dona Isabelle de Bourbon, de Marguerite d'Autriche, de l'infant d'Espagne, du comte-duc d'Olivarès et autres toiles de la plus riche couleur et du caractère le plus original.

Avant de commencer la description et la critique de ces chefs-d'œuvre, il serait bon, pour n'y plus revenir, d'esquisser en quelques traits la physionomie biographique de ce maître souverain. L'exact Cean-Bermudez nous servira de guide.

Don Diego Velasquez de Silva, qu'il vaudrait mieux appeler D. Diego Rodriguez de Silva y Velasquez, puisque son père se nommait Juan Rodriguez et sa mère dona Geronima Velasquez, naquit à Séville, en 1599, et non en 1594, comme le dit Palomino. Il fut baptisé le 6 juin à l'église Saint-Pierre, ainsi que les registres de la paroisse en font foi. Ses ancêtres paternels, venus de Portugal, s'étaient établis dans cette ville, et ses parents le destinèrent à l'étude du latin et de la philosophie ; mais, remarquant chez l'enfant, qui couvrait de *bonshommes* les marges de ses livres et de ses cahiers, une inclination décidée pour le dessin, ils le mirent à l'atelier d'Herrera le Vieux.

C'était un terrible homme que cet Herrera ! Homme de génie après tout, mais d'un génie violent,

bizarre et féroce. Une fougue effrénée d'exécution suffisait à peine aux emportements de sa pensée. Il dessinait avec des morceaux de charbon attachés au bout d'un appui-main et faisait lancer par une vieille servante des baquets de couleur contre une toile. De ce chas il tirait son œuvre, peignant avec des balais, des éponges, des dos de cuillers, la lame du couteau à palette, tout ce qui lui tombait sous la main; souvent avec le pouce comme s'il modelait de l'argile. Cette façon sauvage était nouvelle à Séville, dont les peintres cherchaient la grâce et le fini, mais elle s'imposait par sa truculence magistrale. Il existe à la galerie du Louvre un superbe échantillon d'Herrera : c'est un *saint Basile présidant un concile d'évêques et de moines;* on dirait Satan haranguant le Pandæmonium, tant les figures sont farouches, sinistres et diaboliques. Une méchanceté infernale crispe ces têtes convulsées et le Saint-Esprit qui secoue ses ailes effarées au-dessus du saint a l'air du corbeau d'Odin ou d'un oiseau de proie qui veut lui manger la cervelle; tout cela est enlevé avec une rage de brosse inimaginable et semble comme flamboyant d'un reflet d'auto-da-fé. A côté de ce frénétique, le Caravage, l'Espagnolet et Salvator sont des peintres à l'eau de rose.

Le caractère répondait au génie. Le paroxysme de la fureur était l'état habituel d'Herrera. Les élèves épouvantés fuyaient, quelque désir qu'ils eussent de ses savantes leçons; d'autres leur succédaient qui bientôt n'y pouvaient tenir. L'atelier restait désert et ne contenait plus que l'artiste démo-

niaque s'escrimant contre ses tableaux comme s'il eût eu affaire à des ennemis mortels. Son fils se sauva emportant l'épargne paternelle, et ne se crut en sûreté qu'à Rome. Sa fille se fit religieuse. On pense bien que Velasquez ne put se plaire bien longtemps sous une tyrannie pareille, et quoique le maître fût grand dessinateur, savant anatomiste, comme il le fit bien voir dans son *Jugement dernier* de l'église Saint-Bernard à Séville, plein d'invention, de génie et de feu, il passa sous la direction de Pacheco, moins grand artiste sans doute, mais dont l'humeur aimable convenait mieux à son tempérament paisible et doux.

Pacheco, qui était littérateur autant que peintre, et qui a écrit un livre estimé sur « l'art de la peinture, » lui apprit les préceptes et les règles et tout ce que peut enseigner un bon professeur. Cependant, le jeune Velasquez, tout en profitant des leçons de son nouveau maître, se disait que le meilleur enseignement est encore celui que donne la nature, et dès lors, il fit vœu de ne jamais rien dessiner ou peindre qu'il n'eût l'objet devant les yeux, c'est-à-dire de travailler toujours d'après le vif, *ad vivum*. Aussi avait-il sans cesse près de lui un jeune garçon apprenti, qui lui servait de modèle en diverses actions et postures, soit riant, soit pleurant, dans les attitudes les plus difficiles, et il fit, d'après lui, beaucoup de têtes au crayon noir avec rehauts de crayon blanc sur papier bleu, ainsi que d'après d'autres personnes. Par cette étude persistante, il arriva à exceller si bien dans les têtes que

peu d'Italiens l'égalèrent. Ses rivaux mêmes en convenaient et disaient que là se bornait son mérite. A quoi il répondait avec une noble fierté : « Ils me font beaucoup d'honneur, car moi je ne connais personne qui sache bien peindre une tête. »

En ce temps-là, les artistes ne cherchaient plus l'idéal poétique ou religieux. C'était le règne des *naturalistes* (nous dirions aujourd'hui *réalistes*). Caravage, le Guerchin, le Calabrèse se contentaient de rendre avec une énergie intense le modèle qu'ils avaient devant les yeux; mais comme c'étaient, après tout, de grands peintres, par la force du rendu, la violence de l'effet, la singularité du type, ils arrivaient malgré eux à une sorte d'idéal, car la nature prise au hasard ne présente pas cet aspect éclatant et sombre. Elle n'offre pas, à moins qu'on ne la mette sous un jour particulier, ces vives lumières, ces intenses ténèbres. Il y a dans les tableaux les plus vrais de ces maîtres le choix de l'effet, l'angle d'incidence, l'outrance du rendu qui font monter la réalité jusqu'à l'art.

Velasquez partageait ces principes. Son génie exact, lucide et mathématique, avait besoin de certitude, et quelle meilleure pierre de touche que la nature toujours consultée et copiée? Avec elle, point d'erreurs, point de fausse route. Si elle ne possède plus le beau absolu, elle contient le vrai, et c'est assez. Aussi le jeune artiste, qui devait devenir un si grand maître, ne donne-t-il jamais un coup de crayon sans l'aide et le contrôle de cette infaillible institutrice.

Quelquefois il arrive aux jeunes élèves qui se sont attardés dans l'étude du dessin de ne pouvoir se rendre maîtres du pinceau et de la palette. Cet art du coloris leur reste longtemps de difficile accès. Quelques-uns y échouent entièrement et font dire de leurs tableaux qu'on préférerait des cartons ou des grisailles.

Aussi, pour s'exercer, Velasquez peignait-il des fruits, des légumes, des citrouilles, du poisson, du gibier et autres sujets de nature morte, groupés de manière à former ce que les Espagnols appellent un *bodegon*. Ces études ne semblaient pas au-dessous de lui au jeune maître; il y apportait déjà cette simplicité souveraine et cette largeur grandiose qui forment le fond de sa manière dédaigneuse de tout détail inutile. Ainsi traités, ces fruits auraient pu être posés dans un plat d'or, sur une crédence royale; ces victuailles, d'un sérieux historique, figurer aux noces de Cana et remplacer les mets que Paul Véronèse a oublié de servir à ses convives. Ces modèles, d'une immobilité complaisante, se prêtaient plus à ce genre d'études ayant pour but de s'assimiler la couleur et de s'assurer le libre maniement de la brosse, que le corps humain avec sa structure compliquée et profonde, ses trépidations de vie et ses reflets de passions intérieures, ce qui ne veut pas dire que Velasquez négligeât le nu, cette base de tout art plastique. Son *Christ en croix*, passé du couvent de Saint-Placide au Musée royal, ses *Forges de Vulcain* et sa *Tunique de Joseph*, montrent assez qu'il savait faire autre chose que des têtes et

des étoffes. S'il ne cherche pas la beauté comme les grands artistes d'Italie, Velasquez ne poursuit pas la laideur idéale comme les réalistes de nos jours : il accepte franchement la nature telle qu'elle est, et il la rend dans sa vérité absolue avec une vie, une illusion et une puissance magiques, belle, triviale ou laide, mais toujours relevée par le caractère et l'effet. Comme le soleil qui éclaire indifféremment tous les objets de ses rayons, faisant d'un tas de paille un monceau d'or, d'une goutte d'eau un diamant, d'un haillon une pourpre, Velasquez épanche sa radieuse couleur sur toutes choses et, sans les changer, leur donne une valeur inestimable. Touchée par ce pinceau, vraie baguette de fée, la laideur elle-même devient belle ; un nain difforme, au nez camard, à la face écrasée et vieillotte, vous fait autant de plaisir à regarder qu'une Vénus ou qu'un Apollon. Lorsque Velasquez rencontre la beauté, comme il sait l'exprimer sans fade galanterie, mais en lui conservant sa fleur, son velouté, sa grâce, son charme et en l'augmentant d'un attrait mystérieux, d'une force délicate et suprême ! Faites poser devant lui la Perfection, il la peindra avec une aisance de gentilhomme et ne sera pas vaincu par elle. Rien de ce qui existe ne saurait désormais mettre sa brosse en défaut.

Grâce à ces fortes études il fera les rois, les reines, les infants galopant sur les genets d'Espagne en costume de chasse ou de gala, aussi bien que les nains, les philosophes et les ivrognes ; la tête pâle et délicate, dont la blancheur blafarde

se colore à peine du sang d'azur (sangre azul) des races royales et dégénérées, ne lui coûtera pas plus de peine que la trogne hâlée et vineuse du soudard, ou le teint sordide du mendiant; sa brosse rendra l'orfroi des brocarts constellés de pierreries, comme les rugosités du haillon de toile. Ce luxe ne lui coûtera pas plus que cette misère ; il ne s'étonnera pas de l'un, il ne méprisera pas l'autre; à son aise dans le palais comme dans la chaumière ; fidèle à la nature, il sera partout chez lui.

Pour se rompre la main, il fit ensuite des figures vêtues, des sujets familiers et domestiques à la manière de David Téniers, des *bambochades* dans le goût des peintres flamands et hollandais. Ces tableaux, malgré leur mérite par l'imitation trop exacte, trop littérale et trop minutieuse de la nature, avaient un peu de sécheresse et de dureté. A cette période, qui forme la première manière de Velasquez, peuvent se rapporter l'*Aguador de Séville* qui est au musée de Madrid, une *Nativité*, appartenant jadis au comte d'Aguila, et quelques autres toiles dont on a perdu la trace.

Tout en travaillant, il profitait de la conversation des lettrés et des poètes qui fréquentaient alors son maître Pacheco ; il entendait leurs discours enthousiastes, leurs raisonnements philosophiques, leurs dissertations érudites sur les beaux-arts et il apprenait, dans cette académie du bon goût, ce qu'un peintre doit savoir pour être autre chose qu'un praticien vulgaire. Il lisait aussi les bons livres dont était composée la bibliothèque de l'artiste-

littérateur, et il se préparait à sa fortune future.

Velasquez passa cinq ans dans cette école, qu'on pouvait vraiment appeler une académie des beaux-arts, et Pacheco fut si content de la douceur de caractère, de la régularité de mœurs et des brillantes dispositions que montrait son élève, qu'il lui donna en mariage sa fille dona Juana. Il venait en ce temps-là à Séville beaucoup de peintures de Flandre, d'Italie et de Madrid, dont le jeune artiste se fit un sujet d'étude, mais aucunes ne lui firent autant d'impression que celles de don Luis de Tristan. Il trouvait chez ce maître un coloris analogue à sa propre manière de voir, une grande vivacité de conception et une façon de dégrader les teintes qui le satisfaisaient complètement : dès lors il se déclara l'admirateur de Tristan, copia ses toiles et quitta, pour un faire gras, large et souple, le style un peu sec qu'il avait suivi jusque-là et qu'il tenait de Pacheco. A dater de cette époque, il était entré en possession de son originalité, il possédait la plénitude de son talent ; c'était déjà le Velasquez que la postérité devait regarder à bon droit comme un des souverains de la peinture. Arrivé à ce point, il eut le désir de voir Madrid, et, au printemps de l'année 1622, il partit de Séville. Il trouva dans la capitale un accueil cordial et une protection efficace chez ses compatriotes, don Luis et don Melchor de Alcazar, et surtout de don Juan de Fonseca y Figueroa, amateur distingué qui peignait pour son agrément et lui facilita les moyens d'étudier les

chefs-d'œuvre des collections de Madrid, du Pardo et de l'Escurial. Fonseca voulait procurer à son protégé les portraits des personnes royales ; mais, quelque mal qu'il se donnât, quoique bien en cour, où il avait une charge, et frère du marquis d'Orellana, il n'y put, cette fois, parvenir. Cependant Velasquez peignit le portrait du célèbre poète don Luis de Gongora, que Pacheco l'avait chargé de faire, et regagna Séville, laissant à Madrid un protecteur qui remuait pour lui ciel et terre.

L'année suivante, il revint à Madrid en vertu d'une lettre du comte-duc d'Olivarès, ministre d'Etat et favori de Philippe IV, qui lui accordait cinquante ducats pour frais de route. Son beau-père l'accompagna pour être témoin d'une gloire qu'il pressentait. Ils reçurent l'hospitalité dans la maison de Fonseca, dont Velasquez fit aussitôt le portrait ; — ce portrait, un chef-d'œuvre qui décida de la fortune du peintre, fut porté au palais et, en une heure, vu du roi, de la famille royale, des grands de service, et loué de tous, mais particulièrement de Sa Majesté, qui prit Velasquez à son service en qualité de peintre, avec vingt ducats d'appointements par mois.

Notre artiste, entré en fonctions, fit, sur l'ordre du roi, le portrait du cardinal infant, bien qu'il eût préféré peindre le roi lui-même, retenu alors par de graves occupations. Malgré la difficulté d'obtenir des séances, il acheva, le 30 août de la même année, le portrait du monarque dont il devait tant de fois retracer la face pâle. Le succès de cette admirable peinture fut tel que le comte-duc d'Olivarès déclara

publiquement que personne n'avait jamais si bien réussi le roi, encore que Bartholomé et Vincent Carducho, Caxes et Nardi s'y fussent essayés. Comme Alexandre, qui ne voulut plus être peint par d'autres qu'Apelles, Philippe IV donna le privilège de reproduire son effigie royale au seul Velasquez. Dans ce portrait le roi est représenté à cheval, armé, le bâton de commandement à la main, avec une fierté d'attitude et une majesté d'expression incomparables. On permit à l'artiste d'exposer son tableau dans la calle Mayor, en face de Saint-Philippe du Roi, un jour de fête, de sorte qu'il fut vu et admiré de tout le peuple. Les peintres faillirent crever d'envie, mais personne n'écouta leurs critiques intéressées, et les poètes composèrent une multitude de sonnets en l'honneur de Velasquez. On a conservé celui que rima Pacheco, son beau-père. De plus en plus charmé, le roi lui ordonna de s'établir à Madrid, d'y faire venir sa famille, et lui accorda pour le voyage une indemnité de trois cents ducats; il lui fit, en outre de ses appointements mensuels, une pension de trois cents ducats, ses ouvrages payés à part et lui accorda l'usage gratuit du médecin et du chirurgien de la cour.

Accaparé tout jeune par ce fin connaisseur, Velasquez ne travailla presque que pour son royal Mécène, dans le palais même où il avait un atelier, dont le monarque possédait une clef double afin de venir visiter, quand cela lui plaisait, son peintre bien-aimé. Cette longue faveur se maintint jusqu'à la mort de l'artiste, sans caprice, intermittence,

ingratitude ou fatigue. Velasquez avait alors vingt-trois à vingt-quatre ans, et il en vécut soixante et un. Il fut peintre du roi, huissier de chambre, maréchal des logis, chevalier de Santiago; mais ces charges et ces honneurs ne nuisirent en rien à son talent. Son pinceau conserva toute sa franchise et sa puissance. L'artiste, sous les yeux du roi, sut se préserver de la froideur officielle et manifester librement son génie. Jamais la cour ne lui fit oublier la nature.

Cet amour de la nature ne l'empêchait pas d'étudier les chefs-d'œuvre de l'art et d'en discuter la théorie. Il était en correspondance réglée avec Rubens, et quand le grand peintre d'Anvers vint à Madrid ce fut Velasquez qui lui en fit les honneurs: les deux maîtres visitèrent ensemble les tableaux des résidences royales et les discours de Rubens ne firent que renouveler le désir qu'avait le pensionnaire de Philippe IV, de visiter l'Italie, ce rêve de sa jeunesse. Bien approvisionné d'argent, de lettres de recommandation, accrédité comme un ambassadeur, Velasquez partit de Barcelone le 10 août 1629, et aborda à Venise où les peintures de Titien, de Tintoret, de Véronèse, lui firent une vive impression. Tout le temps de son séjour il ne cessa de dessiner et de copier d'après ces maîtres, particulièrement d'après le *Crucifiement*, de Tintoret, dont il reproduisit un tableau qu'il donna au roi, à son retour. A Rome, le le pape Urbain VIII lui accorda un logement au Vatican et lui fit offrir la clef de certaines pièces réservées pour qu'il pût travailler en toute liberté.

Avec toute l'ardeur d'un élève, Velasquez copia au crayon et au pinceau une grande partie du *Jugement universel*, des *Prophètes* et des *Sibylles*, de Michel-Ange, dans la chapelle Sixtine, et différentes figures et groupes de la *Théologie*, de l'*École d'Athènes*, du *Parnasse* et de l'*Incendie du Borgo* et autres fresques de Raphaël.

Pendant son séjour à Rome, Velasquez, outre ces utiles études, peignit son propre portrait qu'il envoya à son beau-père, la *Forge de Vulcain* et la *Tunique de Joseph*. Il eût bien voulu rester encore, mais Philippe IV ne pouvait pas se passer plus longtemps de son peintre et le rappelait, et il retourna en Espagne vers le commencement de 1631, après avoir embrassé Joseph Ribera en passant à Naples où il fit le portrait de la reine de Hongrie.

Ce voyage ne changea en rien sa manière ; il sut admirer les grands maîtres, profiter de leurs leçons muettes sans leur sacrifier son originalité.

Chose singulière pour un artiste espagnol et bon catholique, comme il l'était sans doute, Velasquez ne s'est pas adonné à la peinture religieuse ; on ne connaît de lui qu'un très petit nombre de tableaux de sainteté. Le mysticisme n'allait pas à cette nature robuste et positive : la terre lui suffisait ; peut-être se fût-elle égarée dans le ciel où Murillo se jouait d'un essor si libre et si facile à travers les gloires, les auréoles et les guirlandes de petits séraphins. Velasquez n'aimait pas à peindre de pratique ; et comme les anges ne posèrent pas devant lui, il ne put faire leur portrait. Il s'en dédommagea en faisant

vivre à jamais dans ses cadres les hommes et les femmes de son temps.

Mais c'était là une préférence et non une impuissance. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder le magnifique *Christ en croix* passé du couvent de Saint-Placide au musée de Madrid : une figure pâle à la chevelure pendante projetant sur son masque l'ombre de la couronne d'épines, et se détachant, rayée de pourpre, d'un fond d'épaisses ténèbres. Rien de plus émouvant et de plus sinistre que ce corps exsangue, d'une beauté douloureuse, étendant ses bras morts sur ces nuées sombres, comme un christ d'ivoire jauni sur son fond de velours noir. Par cette simplicité terrible, Velasquez, dans ce tableau, s'est élevé au plus haut pathétique.

Le *Couronnement de la Vierge*, sans être d'un profond sentiment religieux, a toute la noblesse et la gravité que réclame le sujet. A demi agenouillés sur des nuages, le Père Eternel et Jésus-Christ tiennent une couronne suspendue au-dessus de la Vierge qui monte vers eux sur une nuée soutenue par des têtes de chérubins. Dominant tout le groupe, le Saint-Esprit souffle son effluve lumineuse et complète la Trinité. La tête de la Vierge est d'une beauté humaine, il est vrai, mais si rare et si parfaite qu'elle peut bien passer pour céleste. Le Christ et Jéhovah sont peints d'une façon si magistrale, dans une attitude si digne et si sérieuse et d'une si splendide couleur, qu'on oublie qu'ils ressemblent peut-être un peu trop à des hommes.

Dans la *Visite de saint Antoine à saint Paul*

l'Ermite, Velasquez, d'après une liberté encore permise alors, a représenté son sujet sous trois aspects divers. A la droite du tableau on voit saint Antoine qui frappe à la porte de l'ermitage que le saint s'est creusé dans le roc. Au milieu, les deux vénérables personnages, après s'être édifiés dans une pieuse conversation, attendent la ration quotidienne, que le corbeau apporte double cette fois, puisque le saint a un hôte à héberger. A gauche, saint Antoine enterre saint Paul avec l'aide de deux lions, étranges et miraculeux fossoyeurs qui creusent le sable de leurs ongles. Le paysage a l'âpreté sévère et grandiose d'un paysage historique du Poussin, et les figures s'y dessinent avec une singulière puissance de relief.

Par son tempérament réaliste, Velasquez ne comprenait guère l'antiquité ni la mythologie ; il l'évita comme la peinture religieuse. Il n'avait pas vu les dieux de l'Olympe et n'avait pas le secret de les faire descendre à son atelier.

La *Forge de Vulcain*, malgré la mythologie de son titre, n'a rien qui rappelle l'idéalité antique. Apollon vient trouver Vulcain à sa forge et l'avertir de sa mésaventure conjugale. Cette dénonciation de mouchard olympien et solaire à qui rien n'échappe ne fait pas grand honneur au frère de Diane, et le pauvre dieu forgeron, tout noir de limaille, dessine en l'écoutant une assez laide grimace. Les cyclopes dressent l'oreille, suspendant leur travail, tout réjouis d'ailleurs de l'infortune de leur maître. Rien n'est moins grec et moins homérique assurément.

Mais quelles chairs jeunes, souples et vivantes que celles de l'Apollon à demi drapé de son manteau de pourpre! quelle vérité dans l'attitude de Vulcain et le geste des cyclopes! quelle pittoresque rencontre de la lumière blanche du jour et du reflet rouge de la forge! quelle science de modelé et de couleur! quelle inimitable force de rendu, quels torses et quels dos! et comme ceux qui prétendaient que Velasquez ne savait pas peindre le nu devaient rester confus devant cette merveilleuse toile!

Argus et Mercure est un tableau composé, sans être beaucoup plus grec, avec beaucoup de sentiment pittoresque et d'effet. Argus, vaincu par les sons de la flûte de Mercure, s'est endormi enfin. Son corps, adossé à un tertre, flotte dans le sommeil, ses bras ballants pendent à terre et son attitude affaissée indique une somnolence surnaturelle. Ne croyez pas que Velasquez lui ait donné les cent yeux et la forme héroïque du prince argien qu'on nommait *Panoptès* parce qu'il voyait tout. Il en fait tout bonnement un jeune berger espagnol vêtu d'une souquenille; mais comme il dort et que le mouvement de Mercure, se soulevant à demi et s'approchant avec précaution pour lui couper la tête est admirablement saisi! Quel accent féroce prennent sur le ciel orageux les deux ailes du pétase dont est coiffé Mercure et qui semblent les ailes d'un oiseau de proie s'abattant sur sa victime! Io, sous la forme de génisse où Jupiter l'a cachée, attend que Mercure l'emmène avec une impassibilité bovine. Oubliez les noms mythologiques et ne voyez là qu'un vol de

bétail, et vous aurez un chef-d'œuvre de l'art.

Le tableau connu sous le nom de *las Hilanderas* (les Fileuses) est une toile de genre grandie aux proportions historiques. Des dames de la cour visitent une fabrique de tapisserie comme on le ferait maintenant de la manufacture des Gobelins. Ce sujet, si simple qu'il ne semble pas même offrir matière à peinture, est disposé par Velasquez de la manière la plus ingénieuse. Les premiers plans, baignés d'une ombre légère et transparente, montrent une sorte d'atelier où travaillent des ouvrières qui, pour être plus à l'aise, n'ont gardé que leur jupon et leur chemise, comme en usent encore les *cigarreras* à la manutention des tabacs, à Séville. Dans l'angle, à gauche, une jeune fille relève avec un geste plein de naturel le pan d'un rideau rouge ; au milieu, une vieille fait mouvoir du pied un rouet ; à droite, une jeune ouvrière, tournant vers le spectateur une épaule que laisse à découvert la chemise glissée, dévide distraitement un écheveau de laine, car son attention est occupée par la présence de ces personnes de haut parage. Il est impossible de peindre des chairs plus souples, plus fraîches et plus vivantes que ce dos et cette nuque où se tordent des cheveux bruns. On y devine jusqu'à la moiteur perlée produite par la chaleur d'Espagne. Au fond, l'atelier s'ouvre sur une galerie que garnissent les hautes et basses lisses exposées. Une tapisserie, représentant un sujet allégorique, occupe les regards des visiteurs ; tout le our ménagé au reste du tableau illumine d'une vive lumière cette partie de la toile et produit un effet

vraiment magique. On entrerait dans le cadre comme dans une chambre réelle, tant la perspective aérienne est bien observée, tant l'air circule autour des personnages, les séparant les uns des autres et les mettant à leur plan réciproque. C'est là un des mérites de Velasquez; il n'oublie jamais l'atmosphère ambiante, et personne mieux que lui n'a peint l'air, cet élément insaisissable.

Nulle part cette qualité n'est plus visible que dans le célèbre tableau des *Ménines*, que Luca Giordano appelait « la théologie de la peinture, » pour marquer que là étaient la vérité, le dogme, l'orthodoxie, et que s'en éloigner c'était devenir un hérésiarque de l'art. En effet, devant ce cadre, l'illusion est complète, toute trace de travail a disparu; il semble qu'on voie la scène même reproduite par une glace; les *Ménines* représentent, comme on sait, Velasquez en train de faire le portrait de l'infante dona Marguerite. Il est à son chevalet, dont la toile ne montre au spectateur que son envers; pour distraire la petite infante, immobile sous sa raide parure, les *Ménines* lui font la conversation, et l'une d'elles lui offre à boire dans un *bucaro* ou vase des Indes, qui a la propriété de tenir l'eau fraîche. La dame qui offre le bucaro est dona Maria Agustina, menine de la reine et fille de don Diego Sarmiento; celle qui parle, dona Isabel de Velasco, fille du comte de Fuensalida. Au premier plan, Nicolasito Pertusano et Mari Borbola, nains de cour, lutinent un grand chien qui se laisse faire; un peu en arrière du groupe principal, plus vers le fond de l'appartement, on voit dona

Maria d'Ulloa, dame d'honneur, et un garde, et tout au bout, une porte ouverte sur un escalier laisse apercevoir dans une vive lumière Josef Nieto, *aposentador* de la reine. Tout dans ce cadre est peint d'après nature, jusqu'aux tableaux qui ornent les parois de la galerie et au miroir qui réflète le roi et la reine assis en face, contre la paroi de la chambre, que le peintre a dû abattre pour en montrer l'intérieur. Ainsi leur image, sinon leur personne, assiste à la scène. La chambre noire, dont Velasquez d'ailleurs se servait beaucoup, ne donnerait pas une perspective plus exacte, une dégradation de teintes mieux suivie, une lumière aussi douce et aussi fondue, une impression plus forte de nature. En face des *Ménines*, on est tenté de dire : « Où donc est le tableau ? »

En examinant ce chef-d'œuvre en détail, vous apercevrez sur le pourpoint noir de Velasquez une croix rouge de forme particulière ; c'est celle de chevalier de Saint-Jacques. Il existe sur cette croix une petite légende qui n'est peut-être pas plus vraie que l'historiette de Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien et de François Ier recevant le dernier soupir de Léonard de Vinci, mais elle est la forme synthétique de l'admiration générale, et, à ce juste titre, elle a sa valeur. Quand Velasquez eut achevé sa toile, le roi lui dit « qu'il y manquait une chose essentielle, » et passant au pouce la palette, et prenant un pinceau, comme pour donner la touche suprême, il traça sur la poitrine du peintre, représenté dans le tableau, cette croix de cinabre qu'on y

voit encore aujourd'hui. Certes, c'était une gracieuse et noble façon de récompenser le talent, et le roi se montrait ainsi digne de l'artiste.

Par malheur, sans infirmer tout à fait la légende, des recherches savantes présentent les choses sous un autre jour. Philippe IV, en effet, par cédule royale datée du Buen-Retiro, le 12 juin 1658, accorda l'habit de chevalier à Velasquez, qui se présenta au conseil de l'ordre avec sa généalogie, pour faire ses preuves, dont l'insuffisance nécessita une dispense que le roi obtint du pape Alexandre VII, après quoi Velasquez fut reçu et prit l'habit dans l'église des religieuses de la Carbonera.

Les *Buveurs*, plus connus sous le nom de *los Borrachos* (les ivrognes), sont une des merveilles de la peinture. C'est une sorte de bacchanale, sans mythologie et entendue à la façon réaliste. Un jeune drôle, nu jusqu'à la ceinture, couronné de pampres, ayant un tonneau pour trône, coiffé d'une guirlande en feuilles de vignes, comme s'il lui conférait un ordre de chevalier bachique, un soudard dévotement agenouillé devant lui ; à ses pieds s'arrondit une cruche à large panse et roule une coupe vide. Un gaillard demi-nu aussi et tenant un verre à la main s'accoude nonchalamment sur un tertre derrière le *præses* de la cérémonie. Au coin, à gauche, un autre personnage assis à terre enveloppe amoureusement de ses bras une jarre qui n'est pas pleine d'eau, à coup sûr ; ces deux confrères ont tous deux la couronne de pampres ; ils sont reçus comme biberons émérites dans l'ordre de la dive bouteille. Derrière

le soudard se tiennent trois postulants qu'il serait bien injuste de ne pas admettre car ils ont l'air de francs ivrognes et de parfaites canailles ; armés d'écuelles et de gobelets ils sont tous prêts à officier. Plus loin un gueux déguenillé et dont la souquenille laisse voir une poitrine sans linge, contemple la scène avec extase et la main sur son cœur ; il est un peu délabré pour se mêler à ces nobles seigneurs, mais il a tant de zèle, une soif si inextinguible ! Au fond, un mendiant, voyant des gens rassemblés, profite de l'occasion et, soulevant son feutre avachi, tend la main pour quêter une aumône.

Ce n'est pas là, comme on pourrait se l'imaginer, un simple tableau de chevalet à la manière flamande, les figures sont de grandeur naturelle et ont la proportion qu'on nomme historique. Ce sujet vulgaire a semblé à Velasquez aussi important que le triomphe de Bacchus, l'ivresse de Silène, la danse des Ménades, ou tout autre fiction prise de l'antiquité ; il avait même pour lui l'avantage d'être *vrai*. Il y a donc mis, avec un sérieux profond, tout son art, toute sa science et tout son génie. Le torse du jeune garçon, dont la blancheur contraste avec la teinte bistrée des visages qui l'entourent, forme à la composition le plus heureux centre de lumière ; aucun pinceau ne fit chairs plus souples, mieux modelées et si vivantes ; l'œil a la molle hébétude et la bouche le vague sourire de l'ivresse. Quant aux têtes des autres compagnons hâlées, tannées, fauves, comme du cuir de Cordoue, montrant de longues dents d'un appétit féroce, faisant luire dans des pattes d'oie de

rides le regard mouillé des convoitises bachiques, elles rappellent les types caractérisés de la *Tuna*, cette bohème espagnole si amusante, si pittoresque et si ardemment colorée.

L'Espagne, malgré son amour du faste, son étiquette et son orgueil, n'a jamais eu le mépris du haillon ; dans son art souvent d'un spiritualisme si éthéré les gueux ont toujours été les bienvenus. Il y a toute une littérature picaresque consacrée à retracer les exploits et les aventures des pauvres diables à la recherche d'un dîner problématique ; *Rinconete et Cortadillo* des *Nouvelles Espagnoles* de Cervantes, *Guzman d'Alfarache*, *Lazarille de Tormes*, *El gran Tacano*, représentent tout un monde famélique, déguenillé et hasardeux, d'une amusante misère. Dans ce pays si fier, nul dédain pour la pauvreté. Après tout, ce compagnon au feutre roussi et tombant sur les yeux, au manteau d'amadou déchiqueté, qui de sa main cachée gratte sa poitrine est peut-être un gentilhomme, un descendant de Pélage, un chrétien de la vieille roche. Son galion a échoué; il a été captif en Alger, blessé dans les Flandres, sa requête a été repoussée par la cour. Qui n'a pas ses malheurs ! Murillo lui-même le suave, le vaporeux, l'angélique, ne dédaigne pas les loques du petit pouilleux, et de cet enfant cherchant sa vermine au soleil il fait un chef-d'œuvre ! Velasquez bien qu'il eût son atelier au palais parcourait les quartiers perdus et s'il trouvait au Rastro ou ailleurs un gredin farouchement déguenillé, un mendiant superbement crasseux, à souquenille effilochée, à barbe inculte,

il le peignait avec le même amour, la même *maëstria* que s'il eût eu pour modèle un roi ou un infant, sauf à écrire dans le coin du cadre pour donner un air philosophique à la chose, *Ésope* ou *Ménippe*. Les nains avec leur difforme laideur, ne le rebutaient pas ; il leur prêtait la beauté de l'art et les revêtait de sa puissante couleur comme d'un manteau royal ; il acceptait même les phénomènes de la nature, les monstruosités à montrer en foire. *El nino de Ballecas* (l'enfant de Ballecas) est un de ces tours de force auxquels se plaisait Velasquez. C'était un enfant prodige, d'une grandeur étonnante pour son âge et né avec toutes ses dents ; aussi Velasquez, dans son tableau, l'a-t-il représenté la bouche ouverte pour laisser voir cette denture prématurée, objet de la curiosité publique. Eh bien ! ce phénomène est une merveille de vie, de couleur et de relief; ces bizarreries plaisaient aux peintres naturalistes ; Ribera ne fit-il pas le portrait d'une femme à barbe ?

Cependant ce n'était pas la clientèle illustre qui manquait à Velasquez. Il suffisait à peine aux rois, aux reines, aux infants et aux infantes, aux papes, aux princes, aux ministres et aux grands désireux d'avoir un portrait de sa main.

La *Reddition de Bréda*, plus connue sous le nom de tableau des lances, mêle dans la proportion la plus exacte la réalité à la grandeur. La vérité poussée jusqu'au portrait, n'y diminue en rien la fierté du style historique.

Un vaste ciel aéré de lumière et de vapeur, riche-

ment peint en pleine pâte d'outremer, fond son azur avec les lointains bleuâtres d'une immense campagne où luisent des nappes d'eau, traînées par des luisants argentés. Çà et là des fumées d'incendie montent du sol et vont rejoindre les nuages du ciel en tourbillons fantasques. Au premier plan, de chaque côté, se masse un groupe nombreux : ici les troupes flamandes; là, les troupes espagnoles laissant libre pour l'entrevue du général vaincu et du général vainqueur un espace dont Velasquez a fait une trouée lumineuse, une fuite vers les profondeurs où brillent les régiments et les enseignes indiqués en quelques touches savantes.

Le marquis de Spinola, tête nue, le chapeau et le bâton de commandement à la main, revêtu de son armure noire damasquinée d'or, accueille avec une courtoisie chevaleresque, affable et presque caressante, comme cela se pratique entre ennemis généreux et faits pour s'estimer, le gouverneur de Bréda, qui s'incline et lui offre les clefs de la ville dans une attitude noblement humiliée.

Des drapeaux écartelés de blanc et d'azur dont le vent tourmente les plis rompent heureusement les lignes droites des lances tenues hautes par les Espagnols. Le cheval du marquis se présentant presque en raccourci du côté de la croupe en retournant la tête, est d'une habile invention pour dissimuler la symétrie militaire, si peu favorable à la peinture.

On ne saurait rendre par des paroles la fierté chevaleresque et la grandesse espagnole qui distinguent les têtes des officiers formant l'état-major du géné-

ral. Elles expriment la joie calme du triomphe, le tranquille orgueil de race, l'habitude des grands événements. Ces personnages n'auraient pas besoin de faire leurs preuves pour être admis dans les ordres de Santiago et de Calatrava. Ils seraient reçus sur la mine, tant ils sont naturellement hidalgos. Leurs longs cheveux, leurs moustaches retroussées, leur royale taillée en pointe, leurs gorgerins d'acier, leurs corselets ou leurs justes de buffle en font d'avance des portraits d'ancêtres à suspendre, blasonnés d'armoiries au coin de la toile, dans la galerie des châteaux. Personne n'a su, comme Velasquez, peindre le gentilhomme avec une familiarité superbe et pour ainsi dire d'égal à égal. Ce n'est point un pauvre artiste embarrassé qui ne voit ses modèles qu'au moment de la pose et n'a jamais vécu avec eux. Il les suit dans les intimités des appartements royaux, aux grandes chasses, aux cérémonies d'apparat. Il connaît leur port, leur geste, leur attitude, leur physionomie; lui-même est un des favoris du roi (*privados del rey*). Comme eux et même plus qu'eux, il a les grandes et les petites entrées. La noblesse d'Espagne ayant Velasquez pour portraitiste, ne pouvait pas dire comme le lion de la fable : « Ah! si les lions savaient peindre. »

Velasquez se place naturellement entre Titien et Van Dyck comme peintre de portraits. Sa couleur est d'une harmonie profonde et solide, d'une richesse sans faux luxe et qui n'a pas besoin d'éblouir. Sa magnificence est celle des vieilles fortunes héréditaires. Elle est tranquille, égale, intime. Point de

grands tapages de rouges, de verts et de bleus, point de scintillement neuf, point de fanfreluches brillantes. Tout est rompu, amorti, mais d'un ton chaud comme de l'or ancien ou d'un ton gris comme l'argent mat d'une vaisselle de famille. Les choses voyantes et criardes sont bonnes pour les parvenus et don Diego Velasquez de Silva est trop bon gentilhomme pour se faire remarquer de la sorte, et aussi, disons-le, trop excellent peintre. Quoique naturaliste, il apporte dans son art une largeur hautaine, un dédain du détail inutile, une entente du sacrifice qui montrent bien le maître souverain. Ces sacrifices n'étaient pas toujours ceux qu'un autre peintre aurait faits. Velasquez choisit pour le mettre en évidence ce qui parfois semblait devoir être laissé dans l'ombre. Il éteint et il allume avec un caprice apparent, mais l'effet lui donne toujours raison.

Sa justesse de coup d'œil était telle, qu'en prétendant ne faire que copier, il amenait l'âme à la peau et peignait en même temps l'homme intérieur et l'homme extérieur. Ses portraits racontent mieux que tous les chroniqueurs les Mémoires secrets de la cour d'Espagne. Qu'il les représente en habit de gala, chevauchant des genets, en costume de chasse, une arquebuse à la main, un lévrier aux pieds, on reconnaît dans ces figures blafardes de rois, de reines et d'infants à la face pâle, à la lèvre rouge, au menton massif, la dégénérescence de Charles-Quint et l'abâtardissement des dynasties épuisées. Quoique peintre de cour, il ne les a pas flattés, ses royaux modèles ! Cependant, malgré l'hébétation du type, la

qualité de ces hauts personnages ne saurait être douteuse. Ce n'est pas qu'il ne sût peindre le génie; le portrait du comte-duc d'Olivarès, si noble, si impérieux et si plein d'autorité le prouve d'une façon irrécusable. Ne pouvant prêter de la flamme à ces tristes sires, il leur donnait la majesté froide, la dignité ennuyée, le geste et la pose d'étiquette, et il enveloppait le tout dans sa couleur magnifique; c'était bien payer la protection de son ami couronné. M. Paul de Saint-Victor a nommé quelque part Victor Hugo le grand d'Espagne de la poésie; qu'il nous permette, en détournant un peu son mot, d'appeler Velasquez « le grand d'Espagne de la peinture. » Nulle qualification ne saurait mieux lui convenir.

Comme nous l'avons dit, Velasquez était maréchal des logis de la cour, et ce fut lui qui fut chargé de préparer les logements du roi dans le voyage que Philippe IV fit à Irun, pour remettre l'infante dona Maria-Teresa au roi de France, Louis XIV, qui la devait épouser. Ce fut encore lui qui fit dresser et orner, dans l'île des Faisans, le pavillon où l'entrevue des deux rois eut lieu. Velasquez se distingua parmi la foule des courtisans par la dignité de sa personne, l'élégance, la richesse et le bon goût de ses costumes, sur lesquels il plaçait avec art les diamants et les joyaux, présents des souverains; mais, à son retour à Madrid, il tomba malade de fatigue et mourut le 7 août 1660. Sa veuve dona Juana Pacheco ne lui survécut que de sept jours et fut enterrée près de lui, dans la paroisse de Saint-Jean. Les funérailles de Velasquez avaient été splendides; de grands per-

sonnages, les chevaliers des ordres militaires, la maison du roi ; les artistes y assistaient tristes et soucieux, comme s'ils sentaient qu'avec Velasquez ils enterraient l'art espagnol.

IV

ESTEBAN BARTOLOME MURILLO

Murillo est avec Velasquez l'expression complète de l'art espagnol à la fois réaliste et mystique : si Velasquez ne représenta que les hommes, Murillo peignit les anges. A l'un la terre, à l'autre le ciel. Chacun prit son empire et y régna en souverain. La réputation de Murillo est plus répandue que celle du peintre de Philippe IV ; cela vient de ce que son œuvre ne fut pas absorbé tout entier par un royal patron qui le garda jalousement ; il n'avait pas d'atelier au palais, ne possédait aucune charge de cour et n'était décoré d'aucun ordre de chevalerie. Sa position moins élevée, mais aussi moins circonscrite, le mettait en rapport direct avec le public, dont il acceptait les commandes, et qu'il avait peine à satisfaire par un travail acharné qui absorba sa vie. Sans doute, il laissa souvent courir trop vite sa brosse expéditive et ne put apporter le même soin à tous ses tableaux ; mais la nécessité, qui a ses inconvénients, a aussi

ses avantages : elle force l'artiste à mettre tout son talent dehors, et développe chez lui des ressources inconnues. Pour le peintre, elle multiplie les chances d'avenir et de célébrité par le nombre de toiles qui vont, se répandant à travers l'Europe, dans les musées et les galeries. Si l'admiration est due au maître dont l'œuvre se compose de quelques morceaux rares, exquis, achevés, marqués du sceau de la perfection, il y a cependant lieu d'admirer plus encore l'artiste fécond qui, avec la profusion du génie, sème d'une main facile les belles choses comme si elles ne lui coûtaient rien. C'est là le cas de Murillo. Dresser le catalogue de ses œuvres serait une tâche difficile, sinon impossible. La liste seule de ses chefs-d'œuvre est encore bien longue.

L'histoire de la vie de Murillo n'offre pas d'incidents dramatiques et se peut raconter en quelques lignes. Il naquit à Séville où il fut baptisé en la paroisse de Sainte-Marie-Magdeleine, le 1er janvier 1618, et non dans la ville de Pilas, comme le croyait Palomino, dont l'erreur venait sans doute de ce que la femme de Murillo était de cette ville et y possédait quelque bien. Son père s'appelait Gaspar Esteban Murillo, et sa mère Maria Perez. Comme tous les ascendants de cette famille avaient porté le nom d'Esteban, on pense que c'était là le nom générique de la race.

L'instinct de la peinture se manifesta de bonne heure chez Esteban. L'artiste perçait sous l'enfant, et quand il eut l'âge convenable, son père le mit à l'atelier de Juan del Castillo pour qu'il y apprît son

art. Comme ce Castillo était bon dessinateur, il lui fit faire de ce côté de fortes études et ensuite il lui transmit son coloris sec qui tenait un peu de l'école florentine, introduite à Séville par Luis de Vargas, Pedro de Villegas, et autres professeurs. Tels furent les commencements de Murillo, dont les progrès rapides étonnèrent son maître, car il était merveilleusement doué et prédestiné pour la peinture.

Comme Juan de Castillo s'était établi à Cadix, Murillo commença à peindre seul, pour la foire, tout ce dont le chargeaient les marchands de tableaux. Il acquit dans ce travail une grande pratique et un coloris plus agréable quoique maniéré. On conservait à Séville trois de ses tableaux faits à cette époque : le premier dans un angle du cloître du collège de Regina, l'autre dans un coin du grand cloître du couvent de Saint-François, et le troisième sur l'autel de la chapelle de Notre-Dame du Rosaire, au collège de Saint-Thomas.

Il n'avait que vingt-quatre ans quand passa par Séville le peintre Pedro de Moya, allant de Londres à Grenade avec le grand goût et le beau coloris qu'il avait appris de Van Dyck. Esteban admira fort cette largeur de style et cette suavité de manière qu'il se proposa d'imiter. Mais Pedro de Moya ne fit pas long séjour à Séville, et le jeune artiste retomba dans ses incertitudes, hésitant sur la voie qu'il devait suivre pour devenir un grand maître. Il voulait aller à Londres, mais il apprit que Van Dyck venait de mourir. L'Italie s'offrait à son imagination avec toutes les richesses d'art et l'enseignement de ses chefs-d'œuvre,

mais c'étaient là des voyages longs et coûteux qu'il ne pouvait rêver d'entreprendre, manquant de protecteurs et de ressources pécuniaires.

A la fin il trouva un moyen terme que son courage et sa résolution lui donnèrent la force d'exécuter. Il acheta une pièce de toile, la coupa en morceaux qu'il imprima lui-même et peignit dessus des sujets de sainteté qu'il vendit aux pacotilleurs en assez grand nombre à Séville, qui faisaient ce commerce avec les Indes. — Si parfois dans quelque église d'Amérique le voyageur surpris s'arrête devant un tableau d'autel, devant une madone dont la tête sublime se détache d'une composition hâtée, parmi des personnages peints d'une brosse sommaire, c'est, sans doute, un Murillo inconnu, un des morceaux de la pièce de toile illuminé d'un éclair de génie.

Arrivé à Madrid, il alla voir son compatriote Velasquez et lui dit les motifs qui l'avaient fait partir de Séville et son désir de se perfectionner dans l'étude de la peinture. Velasquez, que sa haute position ne rendait ni orgueilleux ni inaccessible, accueillit Murillo à merveille, lui ouvrit les collections du roi et lui procura la permission de copier à l'Escurial les tableaux qui lui plairaient. Le jeune artiste en profita et passa deux années à étudier, dessiner et peindre d'après les œuvres de Titien, Rubens, Van Dyck, Ribera et Velasquez. Par le résultat on peut deviner le travail et l'application qu'y put apporter l'élève en train de devenir un maître.

De retour à Séville, en 1645, il étonna les artistes par les tableaux qu'il peignit l'année suivante pour

le petit cloître de Saint-François; on ne comprenait pas où et avec qui il avait pu prendre ce style neuf, magistral et inconnu, dont il n'existait ni modèle, ni maître. Il fit voir dans ses peintures les trois professeurs qu'il s'était proposé d'imiter à Madrid : la *Cuisine des Anges* rappelle Ribera, la *Mort de sainte Claire*, Van Dyck, le *San Diego avec les pauvres*, Velasquez; mais avec un accent d'originalité irrécusable.

Ce travail lui acquit une réputation incontestée et lui valut de nombreuses commandes publiques et particulières. Du premier coup il était passé chef de l'école de Séville, et cette position, nul ne la lui a prise encore ; avec la gloire, l'aisance lui vint, et il put songer à s'établir. Il épousa dona Béatrix de Cabrera y Sotomayor de la ville de Pilas, parti en tous points convenable : ce mariage se fit en 1648. A dater de cette époque, soit par suite de l'extrême facilité que lui donna une pratique continue, soit par désir de complaire au public, il changea son style soutenu et fort pour une manière plus franche, plus tendre et plus agréable même aux yeux des connaisseurs, dans laquelle il peignit les principales et les plus estimées des toiles de sa main qu'on admire à Séville.

Tels sont le *Saint Léandre* et le *Saint Isidore*, plus grands que nature, en habits pontificaux, assis et placés dans la grande sacristie de la cathédrale. D'un manuscrit du temps il résulte que le *Sàint Léandre* est le portrait du licencié Alonzo de Herrera, caissier du chœur, et le *Saint Isidore*, celui du

licencié Juan Lopez Talavan. Ces tableaux furent peints en 1655, sur la commande de l'archidiacre de Carmona don Juan Federigui, qui en fit don au chapitre. — C'est de l'année suivante que date le fameux *Saint Antoine de Padoue*, le chef-d'œuvre de Murillo peut-être, placé sur l'autel du baptistère de la cathédrale. Nous avons vu à Séville cette merveilleuse toile que le duc de Wellington, pendant les guerres d'Espagne, offrit au fier chapitre, qui refusa, de couvrir entièrement d'onces d'or, si on voulait la lui laisser emporter. Cela devait faire une somme énorme, car le tableau est très grand. Honneur aux braves chanoines pour avoir plus estimé un chef-d'œuvre qu'un monceau de métal! Qu'on nous permette d'emprunter à notre *Voyage en Espagne* ces quelques lignes écrites sous l'impression du moment: « Jamais la magie de la peinture n'a été poussée plus loin. Le saint en extase est à genoux au milieu de sa cellule, dont tous les pauvres détails sont rendus avec cette réalité vigoureuse qui caractérise l'école espagnole. A travers la porte entr'ouverte on aperçoit un de ces longs cloîtres blancs, si favorables à la rêverie. Le haut du tableau, noyé d'une lumière blonde, transparente, vaporeuse, est occupé par des groupes d'anges jouant d'instruments de musique, d'une beauté vraiment idéale. Attiré par la force de la prière, l'Enfant Jésus descend de nuée en nuée et va se placer entre les bras du saint personnage, dont la tête est baigné d'effluves rayonnantes, et se renverse dans un spasme de volupté céleste. Nous mettons ce tableau divin au-dessus de

la *Sainte Élisabeth de Hongrie pansant un teigneux*, qu'on voit à l'Académie royale de Madrid, au-dessus du *Moïse*, au-dessus de toutes les Vierges et de tous les enfants Jésus du maître, si beaux, si purs qu'ils soient. Qui n'a pas vu le *Saint Antoine de Padoue* ne connaît pas le dernier mot du peintre de Séville. C'est comme ceux qui s'imaginent connaître Rubens et qui n'ont pas vu la *Madeleine* d'Anvers ! »

Il n'y a rien d'exagéré dans cette impression si vive. Murillo a montré là qu'il était l'égal des plus grands. Avec un seul personnage réel il remplit ce vaste cadre, comme s'il eût eu à sa disposition des groupes nombreux. La pieuse hallucination du saint devient sensible pour le spectateur; ce qu'il rêve, on le voit, les cieux s'ouvrent pour vous comme pour lui. Les murs de l'humble cellule disparaissent, et dans l'atmosphère argentée et bleuâtre de la vision s'agitent, comme des ondes lumineuses, des êtres ailés vraiment surnaturels, d'une immatérialité qu'on ne croirait pas la peinture susceptible de rendre. Le petit Jésus est adorable de naïveté enfantine et caressante. Il tend, comme un nourrisson à sa mère, ses jolis bras ronds au saint Antoine extasié, mais on sent bien que ce n'est pas un enfant ordinaire. La lumière incréée brille dans sa chair délicate pétrie avec les lis et les roses du paradis. Ce tableau d'un mysticisme si éthéré vous enivre comme une fumée d'encens.

Cette facilité de traduire le merveilleux d'une manière sensible se fait remarquer dans les tableaux

qu'il peignit en 1665, aux frais du fervent prébendé, don Justino Neve, pour l'église de Sainte-Marie-la-Blanche. Ces deux toiles qui s'ajustaient sans doute dans des tympans, sont arrondies à la partie supérieure et nous les avons vues à l'Académie royale de Madrid. La première représente la vision du patricien romain et de sa femme touchant l'édification de Sainte-Marie-Majeure, à Rome ; la seconde, les époux racontant leur vision au pape.

Dans une salle d'architecture sobre et toute baignée d'ombre dont un pan coupé laisse discerner le ciel gris du soir au-dessus d'un vague paysage, le patricien romain et sa femme se sont endormis d'un sommeil surnaturel, car ils sont tout habillés et n'ont pas eu le temps de gagner leur lit. Le mari dort accoudé à une table recouverte d'un tapis rouge, où sont jetés négligemment un livre et un bout de linge blanc ; sa tête repose sur sa main, grave et recueillie, illuminée par le reflet de la vision. On comprend, quoique ses paupières soient fermées, qu'il voit, avec l'œil de l'âme, une apparition céleste. Son pourpoint de couleur sombre, sa simarre noire dont il retient les plis de sa main restée libre s'éteignent en tons savamment amortis pour faire valoir le visage. Un peu plus vers le fond de la pièce sa femme sommeille, la tête au bord du lit et la joue sur un mouchoir, dans une pose gracieusement affaissée. Elle a un corsage marron garni d'épaulettes à crevés, laissant passer une manche bleue, et sur le bord de sa jupe d'un rouge glacé de laque repose un petit chien de la Havane, inconscient de

ce qui se passe. Au pied d'un pilastre, une corbeille de travail contient des étoffes roses et blanches. Rien de plus calme, de plus silencieux, de plus dormant que toute cette partie du tableau qu'on pourrait nommer terrestre à cause de sa réalité naïve et presque familière, mais dans la partie supérieure, vers la gauche, rayonne dans tout son éclat la vision révélatrice. La Vierge entourée d'une auréole et supportée par de légers nuages imprégnés de lumière, descend avec l'Enfant Jésus, et de sa main étendue vers la campagne semble désigner la place où doit s'élever la future église. Ce groupe aérien est d'une grâce et d'une couleur surprenante, idéale, sans pour cela cesser d'être vraie.

On ne saurait trop admirer l'art avec lequel Murillo a su remplir, au moyen de trois personnages seulement, cette toile d'une dimension considérable où il n'a rien admis qui n'ait rigoureusement trait au sujet.

La composition du second tableau n'est pas moins ingénieuse. Au premier plan, à gauche, sur un trône exhaussé par une estrade et surmonté d'un dais en velours cramoisi, on voit le pape Liberio posé de profil et, dans la demi-teinte, qui écoute avec une pose admirative le récit de la vision que lui font les époux. Près de lui, une table à tapis de velours crépiné d'or, sur laquelle sont posées une sonnette et une buire, forme un vigoureux repoussoir. La lumière glisse derrière le pape et tombe sur la dame vêtue d'une robe rose, glacée de paille, d'une couleur délicieuse. Pour venir chez Sa Sainteté, la

femme du patricien a mis ses habits de gala; un fil de perles orne son col, une coiffure gracieuse relève sa beauté plus andalouse peut-être que romaine, mais d'un charme incomparable. Agenouillée près de son mari, elle semble confirmer le récit de la vision. Le patricien en justaucorps de velours tanné, en manteau noir, la toque à la main, un genou plié, explique comment la sainte Vierge lui est apparue et lui a indiqué l'endroit où doit se fonder le nouveau temple.

Entre le pape et ce groupe, sur un fond d'architecture très éclairé, on aperçoit un vieux prélat à camail blanc et à robe blanche, s'aidant de sa béquille et ajustant des besicles à son nez pour ne rien perdre de la scène; un moine brun est placé derrière lui et le fait valoir par l'opposition.

Ce n'est pas là tout le tableau, ainsi qu'on pourrait le croire; comme dans ces plans où l'on présente la coupe d'un édifice, Murillo a tranché le mur de la salle qui renferme l'action principale et séparé par une élégante colonne l'action secondaire. Au dehors de la salle on aperçoit la campagne où se déroule la procession montant jusqu'à la place couverte de neige que la Vierge montre du haut du ciel et qui désigne l'emplacement du temple. On admire beaucoup la perfection avec laquelle est rendue la dégradation successive des personnages à mesure qu'ils s'éloignent du spectateur et que leur double file s'enfonce à l'horizon du tableau. L'éclat du ciel pulvérulent de lumière est rendu avec une intensité de chaleur qui fait ressortir encore le

miracle de la neige non fondue par cet été ardent.

On admettait encore ces doubles actions dans le même tableau que depuis un art plus sévère a proscrites : elles ne nous choquent nullement pour notre compte, surtout lorsque l'artiste sait, comme Murillo, les juxtaposer sans les confondre ni les isoler trop absolument. Ici, la procession se subordonne au sujet principal dont elle est la conséquence, et se tient discrètement au second et au troisième plan. Le foyer du tableau est la dame romaine avec sa tête charmante et sa robe rayonnante de lumière rose; elle attire d'abord les yeux qui se reportent vers son époux pour aller ensuite au pape et suivre, quand ils ont tout vu, la foule processionnelle jusqu'à ce qu'elle se perde dans le lontain.

Dans cette même église de Marie la Blanche, Murillo avait peint deux autres tableaux, de forme cintrée, placés dans les autres nefs et toujours aux frais de don Justino Neve, une *Conception*, du côté de l'Évangile, et une *Foi*, du côté de l'Épître.

Le tableau connu sous ce nom bizarre, la *Cuisine des Anges*, qui faisait partie de la collection du maréchal Soult, et qu'on admire maintenant au musée du Louvre, est un exemple de plus de la facilité qu'avait Murillo de mélanger sans discordance le miraculeux au réel. Sa foi vive le servait en cela ; il n'apportait aucune critique à l'introduction du divin dans le positif.

La forme oblongue de la toile a obligé l'artiste à diviser sa composition en trois groupes principaux, habilement reliés les uns aux autres. On sait l'anec-

dote, ou, pour parler plus religieusement, le miracle bizarre représenté dans cette peinture. La catholique Espagne, où le soin de l'âme fait si bien oublier le corps, a été de tout temps le pays de la faim. Chez les mondains même, l'étranger s'étonne d'une sobriété qui serait ailleurs le jeûne le plus austère. Les contes rabelaisiens, sur les repues franches des moines, n'y sont guère de mise. Aussi les frères du couvent où Murillo a placé sa scène manquaient le plus souvent des choses nécessaires à la vie. Le saint.... — son nom nous échappe, — se mettait en prière, et, soulevé par les ailes de l'extase, se tenait à genoux en l'air, comme sainte Madeleine dans la Baume, implorant la pitié céleste pour la communauté famélique. Des anges descendaient, apportant des provisions aux pauvres moines. Avec sa foi profonde et sérieuse, Murillo n'a pas craint de traiter toute cette partie de sa composition de la façon la plus réelle, ou, comme on dirait aujourd'hui, la plus réaliste. Deux grands anges, aux ailes azurées et roses, dont le duvet frissonne encore des souffles du paradis, portent, l'un un lourd cabas de victuailles, l'autre un quartier de viande qu'on croirait détaché à l'instant d'un étal de boucher. D'autres anges, marmitons divins, à la grande surprise du cuisinier, pilent l'ail dans le mortier, ravivent le feu du fourneau, veillent sur la *olla podrida*, rangent les assiettes, font reluire les vases de cuivre avec une grâce naïve et noble que Murillo seul était capable de rendre. Au premier plan, des chérubins tiennent une corbeille remplie de concombres, d'oignons, de

tomates, de piments rouges et de tous ces légumes des pays chauds dont nous admirions les couleurs vives aux étalages des marchés pendant notre voyage en Espagne. A l'angle de la toile brillent des bassines, des poêlons, des casseroles, toute une batterie de cuisine à rendre jaloux cet art hollandais qui se mire dans un chaudron, mais peinte avec une largeur historique et magistrale.

A l'autre bout du tableau, un moine, le supérieur du couvent sans doute, introduit avec précaution un hidalgo, « chevalier de Saint-Jacques et de Calatrava, » qu'il veut rendre témoin du miracle. Derrière le chevalier s'avance un personnage dont la tête ressemble beaucoup à celle de Murillo et qui pourrait être le peintre lui-même. Ces trois têtes, celle du moine surtout, sont merveilleuses. Elles vivent, elles sortent de la toile et vous racontent par leurs types profondément espagnols toute une croyance, tout un pays, toute une civilisation.

La *Nativité de la Vierge* est un tableau charmant, d'une familiarité pieuse et tendre qui arrête le sourire sur les lèvres des incrédules, s'il pouvait s'en trouver devant un cadre de Murillo. C'est toujours ce mélange aisé du surnaturel et du vrai, ce rapport facile du ciel et de la terre qui distinguent le maître de Séville des autres peintres religieux. Au centre de la composition, comme un bouquet de fleurs illuminé d'un rayon de soleil, la petite Vierge nage en pleine lumière ; une vieille matrone, la *tia*, comme disent les Espagnols, soutient le berceau avec un geste caressant. Pour regarder la frêle créature, une

belle fille vêtue de lilas, de vert tendre et de jaune paille se penche curieusement et montre un bras blanc, satiné, fouetté au coude d'une touche vermeille; mais ce qu'il y a de plus merveilleux dans le groupe, c'est un ange adolescent, modelé avec rien, une vapeur rose glacée d'argent qui incline coquettement la plus adorable tête faite de trois coups de pinceau, et appuie contre sa poitrine une main longue et fine noyée dans les plis de l'étoffe comme dans les pétales d'une fleur.

Près de la chaise placée à la gauche du spectateur, on remarque un petit chien, un bichon de la Havane, à longs poils soyeux, blanc comme neige, de race pure et digne d'être porté dans le manchon d'une marquise. Paul Véronèse ne manque jamais de mêler un lévrier à ses compositions. Murillo, quand les convenances ne s'y opposent pas trop, aime à y faire jouer ou dormir un bichon havanais. Ces petits détails familiers empêchent l'ennui.

Au-dessus du berceau de la Vierge enfant plane une gloire d'anges répandue dans la chambre comme une fumée lumineuse dont les flocons seraient de délicieuses têtes souriantes. Au fond, dans la pénombre, on distingue vaguement le lit à courtines où repose l'accouchée.

Il est impossible de rien voir de plus frais, de plus tendre, de plus aimable que cette peinture brossée avec la hardiesse légère d'un talent sûr de lui-même et rendant sans effort les idées charmantes qui lui viennent. Il y a sur cette toile heureuse comme un sourire de grâce andalouse.

Et que dire de cette merveille qu'on appelle tout simplement la *Vierge de Murillo*, et qui s'épanouit comme un lis de blancheur et de pureté dans le grand salon carré du Louvre, au milieu de ce bouquet de chefs-d'œuvre choisis parmi les plus belles fleurs de l'art. La Vierge, le pied sur le croissant de la lune, vêtue d'une tunique blanche comme la lumière, drapée d'un manteau bleu qui semble un pan du ciel, s'élève dans les splendeurs de l'Assomption, légère, immatérielle, colorée de rose comme une vapeur de l'aurore, accompagnée de chérubins qui s'égayent et voltigent autour d'elle, nacrés, vermeils, transparents, dans toutes les poses que peuvent prendre des êtres aériens devant qui cède l'impalpable éther.

Avec la *Sainte Élisabeth de Hongrie*, nous redescendons dans la réalité la plus triviale. Des anges nous passons aux teigneux, mais l'art comme la charité chrétienne ne se dégoûte de rien. Tout ce qu'il touche devient pur, noble, divin, et, avec ce sujet rebutant, Murillo a fait un chef-d'œuvre. La pieuse reine a la tête enveloppée d'une sorte de voile blanc qui encadre le pur ovale de son visage de plis ascétiques et s'arrange sur la poitrine en guimpe de religieuse. A la cour, autant qu'elle le peut, elle mène la vie du cloître, mais sur le voile à demi-monastique scintille une mignonne couronne qui désigne la reine et s'arrondit une auréole qui désigne la sainte. Debout, au seuil du palais, elle accueille sa clientèle de pauvres, de malades, d'infirmes : c'est l'heure du pansement. Sur un escabeau

pose un large bassin d'argent rempli d'eau vers lequel se penche un pauvre enfant dont les guenilles insuffisantes laissent voir l'épaule maigre et le torse souffreteux. Il présente son crâne damassé de croûtes, saigneux, dénudé par la teigne, aux belles mains royales de la sainte, blanches comme des hosties, qui épongent ces plaies immondes avec une précaution respectueuse, car ce petit misérable, c'est peut-être Jésus-Christ lui-même. Mais, pour être sainte, on n'en est pas moins reine, on n'en est pas moins femme; femme délicate et charmante, avec des aversions, des répugnances, des dégoûts. L'aspect hideux de ces ulcères, leur odeur fétide, inspirent à sainte Élisabeth une horreur qu'elle combat victorieusement. Son visage céleste exprime la révolte de la nature et le triomphe de la charité. Cette double expression si féminine et si chrétienne est un trait de génie de Murillo. Un peintre moins sincèrement catholique que lui ne l'aurait pas trouvée. Une tête de cette sublimité efface toutes les misères et toutes les laideurs. Deux jeunes filles accompagnent la reine et l'assistent dans ses pieuses occupations. L'une d'elles tient un plateau chargé de buires, de boîtes d'onguent, de charpie. L'autre penche une aiguière de vermeil pour renouveler l'eau du bassin d'argent. Rien d'assez beau pour les pauvres!

Sur la première marche du perron est assise une vieille femme en haillons, dont le profil ébréché se découpe avec une singulière hardiesse sur le velours violet de la robe que porte la reine. Au premier

plan, tout près du cadre, un mendiant rajuste des linges autour de sa jambe, tandis qu'au fond un estropié se hâte et arrive appuyé sur ses béquilles. Au dernier plan, à travers une architecture à la Véronèse, on aperçoit la reine et ses femmes qui servent des pauvres attablés. Lazare est le bienvenu dans ce palais hospitalier.

Comme on le voit, chez les artistes espagnols le spiritualisme le plus éthéré n'empêche nullement le réalisme, et le même pinceau qui vient de faire rayonner l'extase dans l'auréole, d'ouvrir le ciel et d'en montrer les profondeurs peuplées d'anges, n'a pas honte de peindre un petit mendiant cherchant sa vermine dans un bouge. N'a-t-il pas une âme, ce *pouilleux* de Murillo? Qu'un rayon de soleil glisse sur le mur qui l'abrite et lui envoie un reflet, et il vaudra toutes les pâles imitations de l'antiquité.

Il existe à Séville un hôpital de la Charité où repose le fameux don Juan de Marana, qui n'est pas un personnage fabuleux, comme on pourrait le croire, sous cette inscription : « Ci-gît le pire homme qui fut jamais. » On y voit encore plusieurs toiles très importantes de Murillo, quoique la *Piscine de Jéricho* et le *Retour de l'enfant prodigue* soient passés dans la galerie du maréchal Soult. La *Multiplication des pains* et *Moïse frappant le rocher*, vastes toiles animées d'une multitude de figures, le *Saint Jean de Dieu portant un mort* n'ont pas quitté la place qu'ils occupaient, mais *l'Ange qui délivre saint Pierre de la prison*, *Abraham adorant les trois anges*, *Sainte Élisabeth de Hon-*

grie, sont allés orner des musées ou des galeries. Le *Saint Jean de Dieu*, succombant sous la charge du cadavre auquel il va donner la sépulture et que le démon s'amuse à rendre plus lourd pour lui faire pièce est d'un effet fantastique et puissant. La magie du clair-obscur ajoute à la terreur de la scène et fait rayonner le bel ange accouru au secours du saint écrasé sous le faix de cette croix lugubre. Murillo, malgré la suavité de son style, la grâce de son pinceau, la fraîcheur de son coloris, sait être terrible quand il le faut. L'horreur ne l'effraye pas plus que la trivialité. Il n'est besoin d'autre preuve, pour qui n'a pas vu le *Saint Jean de Dieu*, que le *Saint Bonaventure* revenant après sa mort achever ses mémoires, un des plus étranges tableaux du musée espagnol, rapporté par le baron Taylor et le peintre Dauzats. Dans cette peinture, Murillo lutte de poésie sinistre avec le sombre Valdès Léal, dont les tableaux, la *Mort* et les *Deux cadavres*, font frissonner tous ceux qui visitent l'hôpital de la Charité. Ce fantôme aux yeux atones, à la pâleur livide, dont la main écrit en tâtonnant sur un parchemin moins jaune qu'elle, produit un effet qu'on n'oublie plus et vous donne la sensation de l'autre monde.

Nous marquons cette note, bien qu'elle soit rare chez Murillo, mais elle est trop profondément espagnole et catholique pour l'omettre.

Chaque grand peintre a son style de madone où il incarne en l'épurant son rêve de beauté. La Vierge, comme Murillo la représente, est une jolie Andalouse, idéalisée sans doute, mais dont on rencontre-

rait encore aujourd'hui des modèles à la Cristina ou à la promenade del Duque; ce n'est pas un reproche, car rien n'est plus charmant qu'une femme de Séville avec ses yeux pleins de lumière, son teint éclatant et ses lèvres vermeilles. Il ne faut pas grand travail à un peintre de génie pour en faire une créature tout à fait céleste et pour empêcher cette beauté d'être trop aimable, trop gracieuse, trop séduisante en un mot, il suffit d'une paupière modestement baissée et d'un pli de voile ramené à propos. D'autres fois c'est une expression de piété fervente, extatique, qui met son rayon dans ces beaux yeux noirs levés vers le ciel, et qui fait de la femme une sainte et de la mère une vierge.

L'Enfant Jésus est traité par Murillo avec une adoration caressante, et il trouve pour le peindre des tons qui ne semblent pas appartenir à la palette terrestre. A travers les grâces, les sourires et les naïvetés de l'enfance, il lui conserve toujours le regard d'un dieu. On voit tout de suite que ce frais nourrisson, debout sur les genoux de sa mère, n'est pas de notre race, et que la forme humaine l'enveloppe comme un voile transparent. Qu'il soit montré aux bergers, vêtus de peaux de bêtes et suivis de leurs chiens fauves, qu'il accueille le petit saint Jean qui lui tend les bras, qu'il fasse aboyer le chien du logis après l'oiseau qu'il cache dans sa main, ou qu'il s'endorme sur la croix, futur instrument de son supplice, il a toujours un rayonnement qui dénonce le Fils de Dieu.

Quelle pensée mélancolique et précoce dans ce

Jésus au mouton et quelle grâce noble dans le *Saint Jean et Jésus!* Le fils de Marie fait boire, dans un coquillage rempli d'eau, avec une bonté affable, son petit compagnon pénétré de reconnaissance; on dirait un enfant de roi qui s'intéresse à un humble ami.

L'Annonciation, du musée de Madrid, est une pure merveille de couleur. La sainte Vierge et l'ange agenouillé devant elle ont pour fond un chœur d'anges aussi lumineux que le soleil, et sur ce fond, comme un élancement stellaire, rayonne le Saint-Esprit, plus vif, plus blanc, plus étincelant encore, clarté ayant pour ombre la clarté.

Toutes les églises et tous les couvents de Séville regorgeaient des chefs-d'œuvre de Murillo; on reste effrayé à lire, dans Céan-Bermudez, la liste de ces toiles innombrables. Il y en a dans la cathédrale, à la paroisse Saint-André, à Saint-Thomas, à la Reine-des-Anges, à Saint-François, à Sainte-Marie-la-Blanche, à la Merced-Calzada, aux Capucins, à la Charité, aux Vénérables, au palais de l'Archevêché, à la Chartreuse, sans compter les œuvres disséminées dans les églises de Carmona, de Cordoue, de Grenade, de Rioseco, de Madrid, de Vitoria, dans le palais neuf, Saint-Ildefonse et l'Escurial. Une facilité si prodigieuse, une fécondité si intarissable confondent l'imagination.

Ces œuvres achevées, Murillo se rendit à Cadix afin de peindre « un mariage de sainte Catherine, » composition importante pour le grand autel des Capucins de cette ville. Pendant ce travail, il fit, de

son échafaudage, une chute qui le blessa assez grièvement et l'obligea de retourner à Séville, où il passa le reste de sa vie toujours souffrant. Il demeurait alors près de la paroisse de Sainte-Croix, et souvent, dit-on, il restait, dans cette église, de longues heures en prière devant la célèbre *Descente de croix* de Pedro Campana, et comme le sacristain lui demandait un jour pourquoi il restait si longtemps dans cette chapelle, il répondit : « J'attends que ces saints personnages aient achevé de descendre Notre-Seigneur de la croix. »

Peu de temps après son état s'aggrava; il reçut les sacrements et mourut, le 3 avril 1682, entre les bras de son ami et disciple don Pedro Nunez de Villavicencio, chevalier de l'ordre de Saint-Jean. Il fut enterré dans cette même chapelle dont nous parlions tout à l'heure, sous le tableau de la *Descente de croix* qu'il admirait tant!

Murillo était d'un caractère aimable et bienveillant; il s'intéressait à ses élèves et ne leur cachait rien des secrets de son art. Il fonda une académie de peinture à Séville. Pour l'établir, il sut apprivoiser l'orgueil farouche de Valdès Léal, faire taire l'envie de François Herrera le jeune et des autres artistes de la ville et les déterminer à seconder ses efforts de leur argent et de leur expérience. C'est ainsi qu'il constitua l'école de Séville, reconnaissable à son style aimable et naturel, à son coloris d'une chaleur fraîche, à ses contours grassement noyés, à ses gracieux types de femmes et d'enfants où sourit la gentillesse andalouse. Quant à lui, malgré ses imita-

teurs, il resta inimitable, qu'on voulût copier sa manière froide, sa manière chaude ou sa manière vaporeuse, car les Espagnols désignent ainsi les trois styles qu'il mélange souvent dans le même tableau ; ce qu'on ne copia jamais, ce fut son génie.

V

SIR JOSHUA REYNOLDS

Reynolds possède le don de la grâce ; il sait rendre avec toute leur délicatesse la beauté de la femme et la fraîcheur de l'enfant, et, comme ayant conscience de cette faculté précieuse, il se plaît à les représenter. Aussi, pour le peindre et le caractériser, mettons-nous sous les yeux du lecteur un cadre où se trouvent réunis un enfant et une femme, le portrait de la vicomtesse Galway et de son fils.

Reynolds, avec une hardiesse de grand maître, n'a pas planté ses modèles immobiles au centre de la toile. Ils y entrent par le bord du cadre, continuant une action commencée au dehors, en laissant vide devant eux, contrairement aux règles, un assez large espace. La vicomtesse, portant sur son épaule son fils âgé de trois ou quatre ans, fait irruption dans le tableau qu'elle va traverser. Tout à l'heure on ne la voyait pas encore, tout à l'heure on ne la verra plus. Elle ne pose pas, elle passe, et

l'artiste semble l'avoir saisie au vol. C'est une jeune femme à peine épanouie, gardant beaucoup de la vierge et de l'ange, une rose d'hier avec un seul bouton. Sa tête, de profil ou plutôt de trois quarts perdu, se détache, comme la veine laiteuse d'un camée de la tranche fauve de l'agate, d'un feuillage chaudement roussi par l'automne ; ses cheveux, que cendre un œil de poudre, se relèvent à la mode de l'époque, découvrant leurs racines ; un bout de gaze lamée d'or gracieusement noué en mentonnière forme la coiffure. De derrière l'oreille, rose et nacrée comme un coquillage, s'échappe cette longue boucle nommée repentir dans le bizarre langage de la toilette du temps ; n'ayant pas reçu la neige parfumée ou l'ayant secouée, elle est plus brune que les cheveux et fait admirablement valoir les blancheurs d'albâtre du col et les blancheurs rosées de la joue ; des réveillons vermeils animent la bouche et la narine de ce profil opalin où les longs cils des paupières font seuls palpiter leur ombre. Le costume est charmant de fraîche simplicité : une robe de mousseline blanche, une casaque ou pardessus de taffetas rose. Par-dessus l'épaule, la vicomtesse de Galway tend à son baby, pour le maintenir, une main fine, diaphane, de la plus aristocratique élégance, pleine de vie dans sa pâleur patricienne et telle qu'un grand coloriste comme Reynolds pouvait seul la peindre. L'enfant est une merveille. Nimbé d'un chapeau de paille qui lui fait une auréole comme à un petit Jésus, il appuie le menton sur l'épaule maternelle avec l'air étonné et ravi d'un en-

fant porté. Une lumière satinée lustre son front qu'ombrent de naissants cheveux blonds. Dans sa petite face vermeille et ronde, ses yeux d'azur ressemblent à deux bluets piqués dans un bouquet de roses.

Le reste de la toile est rempli par un fond de parc où les rougeurs du couchant se mêlent, sous les rameaux, aux teintes chaudes et sourdes de la palette automnale.

Comme on pourrait le croire, Reynolds n'arrive pas à cette grâce délicate par le fini et le blaireautage. Il peint, au contraire, en pleine pâte, du premier coup, avec une brosse dont le libre maniement apparaît. Il est robuste, presque violent dans le tendre et l'exquis. Presque partout ses tons sont vierges, plaqués hardiment avec la décision rapide du grand maître prompt à saisir la nature; les accessoires, les fonds tiennent, pour la négligence spirituelle, de l'esquisse et du décor. Nulle part un travail de polissage n'efface la touche, cette signature dn génie.

Quel adorable portrait que celui de la princesse Sophie-Mathilde enfant! La petite princesse, sans le moindre souci de sa dignité, est couchée à plat ventre sur l'herbe, les genoux ramenés, les pieds nus, une main appuyée à terre et l'autre jouant dans les poils soyeux d'un griffon qu'elle tient par le col, l'étranglant un peu, et qui se laisse faire avec cette patience amicale que les chiens montrent aux tout petits enfants, sans doute parce qu'ils vont à quatre pattes comme eux et qu'ils les prennent pour

des frères. Une robe blanche, à ceinture rose, un bonnet de mousseline agrémenté d'une faveur de même nuance que la ceinture, composent tout le costume de la gentille princesse. Le peintre, voulant la représenter avec les grâces naïves de l'enfance, a défendu sans doute tout colifichet, tout oripeau, tout apparat. Rien n'est plus charmant que la tête, avec son front blanc ombré sur le contour par le poil follet de ces premiers cheveux qui semblent le duvet d'une auréole séraphique tombée récemment, ses joues potelées, fouettées de rose, trouées de fossettes, et ses grands yeux fixes, profonds, limpides, nageant dans la lumière bleue où l'éblouissement des choses simule le rêve et la pensée. Le portrait de la princesse Sophie-Mathilde tiendrait sa place à côté de l'infante Marguerite de Velasquez.

Le tableau connu sous le nom de *l'Age d'Innocence* est une nouvelle preuve de l'aptitude de Reynolds à rendre le charme pur des enfants qui n'ont encore bu que le lait de la vie. L'âge d'innocence est représenté par une petite fille de quatre ou cinq ans, accroupie sur ses talons, croisant ses menottes grasses, roses et souples, avec un joli mouvement puéril, et découpant son profil chiffonné et mutin sur un losange d'azur du ciel orageux servant de fond à la figure. Les cheveux, traversés d'un ruban rose pâle, sont de ce roux anglais qui, sous le pinceau de Reynolds, vaut le roux vénitien. Une mèche folle se détache et jette l'ombre de sa spirale alanguie sur les fraîcheurs printanières de la joue que font ressortir encore les tons vigoureux placés sous

le menton ; car ce n'est pas par un fade mélange de lis et de roses que l'artiste obtient ces carnations idéales qu'on ne voit qu'en Angleterre, où l'enfant est cultivé comme une fleur. Il y mêle une blonde lumière, et les blancs de ses robes sont dorés comme les linges du Titien, à qui il ressemble encore par le grand goût et la richesse de ton des paysages qu'il donne ordinairement pour fonds à ses portraits.

Nous préférons peut-être à l'*Age d'Innocence*, qui est un tableau célèbre du maître, le portrait de miss Boothby enfant : un chef-d'œuvre de simplicité, de naturel et de couleur. C'est une petite fille assise, les mains croisées et gantées de mitaines, au pied d'une charmille laissant voir par une trouée un bout de ciel au coin du tableau. Elle a une robe blanche dont la large ceinture noire forme brassière, un haut bonnet cerclé d'un ruban noir. Ses cheveux, d'un blond fauve, sont coupés carrément sur le front baigné d'une demi-teinte argentée et transparente, et deux boucles qui s'allongent accompagnent les joues : les yeux, de ce gris où se fondent l'azur du ciel et le vert glauque de la mer, ont une expression indéfinissable de quiétude, d'ingénuité et de rêverie. Jamais carnations enfantines ne furent rendues par une pâte plus fine, plus souple et plus nourrie, par des couleurs si suaves et si solides en même temps. Toute la figure est d'une localité gris-de-perle réchauffée d'ambre, avivée de rose, d'une harmonie enchanteresse. La critique la plus méticuleuse ne trouverait à reprendre qu'un peu de lourdeur dans les blancs.

Simplicity, portrait de lady Gatwyn enfant, ne vaut pas celui que nous venons de décrire, mais il a encore bien du charme. Quel beau parti pris de lumière dans cette fillette vêtue de blanc, le buste de face et la tête de profil, dont les petites mains jouent avec une rose et qui s'enlève en clair sur un fond obscur, orageux et chaud, brouillé d'arbres et de nuages!

Il est bien délicieux aussi le portrait de miss Rice, une bergerette de neuf ou dix ans, qui conduit ses moutons dans un parc orné de vases de marbre, en robe rose retroussée et bouffante sur un jupon de taffetas bleu, en souliers de satin blanc étoffés de rosettes. Le travestissement pastoral n'ôte rien à la candeur de la petite fille toute ravie de ce costume.

Mentionnons aussi ce cadre où, sous le titre de : « *Têtes d'anges*, » l'artiste a réuni les enfants de lady Londonderry voltigeant dans un ciel bleu, cravatés d'ailes de chérubin. Ce sont en effet des têtes célestes, et le tableau est comme une gracieuse apothéose de l'enfance, si belle, si choyée et si adorée en Angleterre.

Nous en avons dit assez maintenant pour démontrer que sir Joshua Reynolds sait peindre le premier âge ; arrivons à ses portraits de femme. Un des plus singuliers et des plus attirants est celui de Nelly O'Brien. Il arrête tout d'abord le regard pour le retenir longtemps par la gamme étrange de tons qu'a choisie l'artiste pour le peindre. C'est une toile presque monochrome ou plutôt composée de teintes neutres qui fait penser à

la Monna Lisa, de Léonard de Vinci. La tête, d'une pâleur argentée, est baignée d'ombres grises ; le col, tout en clair-obscur, a des reflets de nacre où luisent vaguement les perles d'un collier; la poitrine découverte reçoit une lumière blanche et les chairs se confondent sous cette lumière avec les plis bouillonnants de la gorgerette. Des bracelets étoilés de grenats sombres cerclent aux poignets et aux biceps des bras dont le ton hésite entre le marbre et l'ivoire. Il serait difficile de dire quelle est la teinte de la robe ou plutôt de la draperie qui enveloppe le reste du corps. C'est une couleur indéfinissable, un ton qu'on ne sait pas, comme on dit en termes d'atelier, une préparation en grisaille glacée de rose mauve, de violet et de feuille-morte avec une patine anticipée. Nelly O'Brien s'accoude à une sorte de mur d'appui dans lequel s'encastre un bas-relief indistinctement ébauché. Ce socle est gris fauve. Le fond se compose d'arbres d'un roux sourd, étouffé, assoupi, faisant ressortir par leur obscurité vigoureuse la tête presque blafarde de l'actrice. L'expression de ce beau visage est presque inquiétante. Une malice énigmatique étincelle dans les yeux voilés d'ombre, et les commissures des lèvres sont retroussées par un sourire mystérieux où l'esprit semble se moquer de l'amour. Cependant la volupté domine, mais une volupté redoutable comme la beauté du sphinx.

Dans un autre portrait, qui est plutôt une étude, Reynolds, encore préoccupé du Vinci, a représenté une femme portant un enfant nu sur l'épaule. Ces deux figures, d'une couleur superbe, ont ces ombres

rembrunies, ce modelé fin et ce long sourire de faune, avec ce regard profond, qui caractérisent les rares chefs-d'œuvre du maître inimitable. Dans *l'Ecolier* qui tient des livres sous le bras, la chaleur intense du ton, la magie du clair-obscur, la brusquerie des rehauts trahissent l'étude de Rembrandt et de ses procédés.

Quoique Reynolds eût un vrai tempérament de peintre, il possédait cependant l'esthétique de son art, et il en raisonnait les principes, sauf à les oublier le pinceau à la main. L'influence de plusieurs maîtres est visible dans sa peinture, dont heureusement les reflets lointains n'altèrent pas l'originalité. Qu'il essaie d'imiter Léonard de Vinci, Rembrandt ou Murillo, il reste toujours Anglais. Quoi de plus anglais, par exemple que le portrait de *lady Charlotte Spencer* en amazone? Coiffée de boucles courtes ébouriffées par le vent de la course, les joues animées, les yeux levés vers le ciel, sa bouche de cerise entr'ouverte, elle caractérise bien une héroïne du sport. Une cravate de mousseline à pointes brodées se noue négligemment autour de son col, sa veste rouge galonnée d'or découvre un gilet de piqué blanc. Des gants de daim protègent ses mains, dont l'une tient un élégant chapeau de feutre, et l'autre amicalement passée sous le col du cheval flatte et encourage la bonne bête près de laquelle elle a mis pied à terre, dans une allée de la forêt indiquée par des troncs de hêtre satinés et veloutés de mousse. Ce n'est pas, à proprement parler un portrait équestre, car on ne voit guère

que la tête et le poitrail du cheval, et le cadre coupe la femme à la hauteur du genou.

Miss Élizabeth Forster, avec sa coiffure en hérisson, nuagée de poudre, son œil vif et malin, son nez spirituellement taillé au bout par une brusque facette, sa large collerette à la Mezzetin, sa robe blanche à manches de gaze, serrée à la taille d'une ceinture bleu noir, est encore un très piquant portrait et se détache franchement d'un de ces fonds sombres qu'affectionne Reynolds.

Un charmant caprice a présidé à l'arrangement de *Kitty Fisher en Cléopâtre*. La chose n'a rien d'antique cependant, et la couleur locale égyptienne y est traitée avec un sans-façon d'anachronisme à la Paul Véronèse. La Cléopâtre anglaise, sans doute pour dépasser en prodigalité quelque Antoine de la Chambre des lords, jette, en faisant le plus gracieux mouvement de doigts qu'une coquette qui a une jolie main puisse imaginer, une grosse perle dans une coupe d'une riche orfèvrerie. Son costume, tout de fantaisie, est gris et blanc, orné de découpures, de nœuds et de boutons. La tête se présente en petit trois-quarts; des sourcils noirs surmontant des yeux d'un vague azur, pleins d'esprit, de flamme et de séduction, font valoir un teint d'une blancheur blonde et rosée, qui ne s'obtiendrait qu'avec le maquillage partout ailleurs qu'en Angleterre, ce pays du beau sang.

Il n'est pas besoin de parler du *Samuel enfant*. Tout le monde connaît cette délicieuse figure agenouillée que la gravure a rendue populaire. Comme portrait d'apparat, celui de *lady Georgiana Spencer*

a toutes les qualités requises : élégance, grand air, exécution brillante. La belle lady, coiffée en pouf avec des plumes blanches et roses, fardée en roue de carrosse, vêtue d'une magnifique robe de cour en satin blanc frangé d'or, descend un riche escalier à balustres d'un air à la fois dégagé et majestueux. Le geste de la main qui cherche la jupe pour la relever un peu est tout charmant et tout féminin.

Dans le genre qu'on pourrait appeler historié, le portrait de *mistress Siddons en Muse de la tragédie* est fort remarquable. L'illustre actrice en robe de brocart, drapée d'un crêpe, est assise sur un trône de théâtre, dans l'action de déclamer. Derrière elle, à travers les ombres du fond, on distingue vaguement des larves tragiques : la Peur et la Pitié.

Nous retrouvons sur une autre toile, mais cette fois dans la familiarité de la vie domestique, cette fastueuse *lady Giorgiana Spencer*, duchesse de Devonshire. Vêtue de noir, poudrée, dessinant son profil sur un rideau de damas rouge rebrassé, la duchesse agace du doigt sa petite fille debout sur ses genoux et levant en l'air, comme pour se défendre, ses jolis bras roses et potelés. L'enfant est habillée d'une robe blanche à ceinture noire. Le fond se compose d'une colonne où s'enroule le rideau, d'un vase de marbre et d'un appui en forme de fenêtre, festonné de quelques brindilles de lierre, et laissant voir un pan de ciel. Il y a dans ce portrait vie, lumière et couleur. Van Dyck, après quelques retouches, pourrait le signer.

Nous avons beaucoup insisté sur les portraits

d'enfants et de femmes de Reynolds, parce qu'il nous a semblé que là étaient son vrai génie et son intime originalité : ce qui ne veut pas dire qu'il ne peigne aussi fort bien les hommes ; il ne faut, pour s'en convaincre, que jeter un coup d'œil sur le groupe de portraits représentant Dunningcol, Barré et Baring, réunis autour d'une table verte, le vicomte Althorp, le marquis de Rockingham et le marquis de Hastings, tous traités d'une manière libre, magistrale et grande.

Reynolds a peint aussi l'histoire, mais nous n'avons pas eu l'occasion de voir beaucoup de tableaux de sa main en ce genre. Le *Cymon et Iphigénie*, sujet mythologique dont le sens nous échappe, est une toile des plus remarquables. Sous les rameaux d'un bois que le soleil crible de ses flèches d'or, une nymphe s'est endormie dans le costume de l'Antiope du Corrège. Guidé par un Amour, un jeune homme qui semble être un chasseur s'approche de la belle et contemple ses charmes avec un trouble plein d'amour ; le torse de la nymphe couchée est d'une couleur magnifique et titianesque, et l'effet de lumière est un des plus hardis que jamais peintre ait risqués.

Nous aimons moins les *Grâces décorant une statue de l'Hymen* taillée en Hermès. Ces Grâces, probablement des portraits, suspendent des guirlandes de fleurs, et sont vêtues comme les Grâces décentes, mais à la mode anglaise du temps, ce qui leur ôte un peu de leur charme.

Arrêtons là cette étude sur Reynolds, et conten-

tons-nous des spécimens superbes que nous venons de décrire. Nous pourrions rendre sans doute notre travail plus complet, mais ce que nous avons dit suffit, nous l'espérons, pour caractériser ce maître, honneur de l'école britannique.

VI

WILLIAM HOGARTH

S'il a jamais existé un peintre absolument original, c'est à coup sûr Hogarth. Quelle que soit l'appréciation qu'on fasse de son talent, on ne peut lui refuser cette qualité. Chez lui, nul souvenir des nobles formes antiques, aucun reflet des grands maîtres d'Italie, ni même, chose plus étonnante, des maîtres de Flandre et de Hollande, qui, par la familiarité de leurs sujets et leur réalisme, sembleraient se rapprocher de son genre. De même que Pascal, enfant, inventait les mathématiques, on dirait que Hogarth a inventé la peinture sans avoir vu de tableaux, par la force intrinsèque de son esprit, et cela non pas sous le charme d'un pur contour ou d'un lumineux chatoiement de couleur observé dans la nature, mais philosophiquement, pour donner un vêtement plastique à des conceptions intérieures qu'il aurait pu aussi bien écrire que peindre. Le dessin et le coloris sont à ses yeux de purs moyens graphiques, et, préoccupé

de l'idée à exprimer, il ne cherche jamais la beauté ni la grâce, ni même l'agrément. Cette austérité logique, ce désintéressement de l'art dans l'art même, cette poursuite du caractère aux dépens de la beauté, produisent une individualité profonde. L'homme physique n'est presque rien pour Hogarth, l'homme moral est tout, et la société l'emporte sur la nature. Mettre en jeu les passions, faire ressortir les ridicules, châtier les vices après les avoir promenés à travers leurs phases de dégradation, tel est le but que se propose le peintre moraliste et dont il ne s'écartera pour aucun régal de palette, pour aucun lazzi de brosse. Tout, dans ses tableaux, est significatif, observé, voulu. Le moindre détail a sa portée. La pendule, la chaise, la table, sont celles qui doivent être là et point ailleurs, et il serait impossible d'en meubler une autre chambre. Quant aux figures, elles sont toutes typiques d'une espèce; leurs traits, chargés exprès, ne permettent pas de s'y méprendre; parfois même elles sont caricaturales et grimées comme se les font les acteurs pour caractériser leur emploi, et l'on pourrait croire de certaines toiles du maître qu'elles ont été peintes d'après des pièces inconnues jouées par d'excellents comédiens, plutôt encore que copiées directement d'après nature, tant la mise en scène est savante et bien calculée au point de vue théâtral! Si Hogarth se soucie peu de la forme comme l'entendaient les Grecs, il excelle dans l'expression et la mimique. Ses gestes, d'une justesse intime, trahissent le mouvement intérieur et partent du cerveau sous l'impulsion d'un sentiment

déterminé ; il ne les combine pas pour des angles, des rondeurs, des contrastes ou des alternances de lignes. Tant pis si un vice, une passion, une laideur caractérielle, une difformité idiosyncratique convulsent, empâtent ou ravinent les traits d'une physionomie ; Hogarth ne vous fera grâce ni d'une ride, ni d'un pli, ni d'une bouffissure, ni d'une lividité, ni d'une couperose. Il ne tient pas à plaire aux yeux, car ce n'est pas un peintre pittoresque, qu'on nous permette ce pléonasme, mais bien un *essayist*, un philosophe, un auteur comique qui peint. Quel humour, quelle causticité, quelle verve satirique ! Il ne faudrait pas s'imaginer cependant que Hogarth soit, comme exécutant, un artiste sans valeur. Son dessin, quoique dénué de style, ne manque pas de correction, et sa couleur, souvent opaque et terne, a une certaine harmonie sourde dans ses localités grises, parfois brusquement réchauffées de rouge. Les modes de l'époque, qui affublent ses personnages, présentent un caractère outré d'exactitude, dont le temps écoulé fait ressortir l'ironie, et puis, comme il est Anglais ! comme il a la saveur du pays ! comme il en possède le sens intime et familier ! chacune de ses toiles porte dans le plus minime détail la signature britannique.

Il ne sera pas hors de propos, avant de décrire l'œuvre d'Hogarth, de parler du portrait du peintre tracé de sa propre main. Hogarth est assis devant son chevalet, la palette au pouce, et regarde un panneau où l'on distingue une figure de Thalie, à la craie, avec ce recueillement d'un artiste qui va attaquer

une œuvre. Ses traits sont assez vulgaires, mais une certaine finesse caustique en relève la trivialité. Les cheveux déjà gris et coupés ras pour la facilité de la perruque, s'argentent sur les tempes. Un bonnet de couleur violette, négligemment posé, les recouvre à demi. Le costume se compose d'un habit vert et d'une culotte rouge. Au pied du chevalet un volume porte le titre du traité esthétique de Hogarth sur la beauté. Pour fond, une muraille de teinte neutre. Le dessin est lourd, le coloris opaque, la touche appuyée, l'ensemble peu agréable. Pourtant on sent le maître dans ce petit tableau, il donne bien l'idée physique et morale du peintre.

Le *Mail*, ou pour parler plus intelligiblement la promenade, est une des rares toiles de Hogarth qui ne contiennent pas une moralité directe et se contentent, sans leçon, de reproduire le spectacle de l'activité humaine. Des arbres d'un feuillé bleuâtre qui forment des allées et laissent voir au bout de la perspective des tours semblables à celles de Westminster, ombragent une multitude de figurines offrant un échantillon complet et précieux des modes de l'époque. Les unes se promènent isolées, les autres en groupe. Celles-ci s'abordent avec des saluts, celles-là causent familièrement. On voit le manége des coquettes, les entreprises des galantins, les jeux des enfants, l'insouciance des maris ennuyés d'une promenade conjugale ; des Highlanders en plaid et le jupon court des Hongrois en costume national mêlent un élément pittoresque aux robes à paniers et aux habits à la française. Au premier plan, une mar-

chande de bière débite de l'ale et du porter. Une femme se baisse pour remettre sa jarretière. Il faut que du temps de Hogarth les femmes eussent le genou bien glissant ou que les élastiques ne fussent pas inventés, car cette attitude revient souvent dans son œuvre. Le *Mail* rappelle les parcs de Watteau pour le déploiement des toilettes féminines, et les places publiques de Callot pour le fourmillement ingénieux et détaillé des groupes, le tout, bien entendu, avec un accent anglais très marqué, sans l'élégance aristocratique de l'un et le caprice picaresque de l'autre.

Dans le *Départ des gardes pour Finlay*, Hogarth a raconté avec une puissance comique et une verve bouffonne très amusantes les épisodes d'un changement de garnison. Si les hommes ne sont pas fâchés de voir s'éloigner ces beaux soldats rouges, les femmes se montrent inconsolables. Une Ariane à taille plus que rondelette s'accroche au bras d'un Thésée à parements blancs qu'une rivale tiraille de l'autre côté en faisant valoir ses droits avec force injures. L'heureux drôle a la contenance de Don Juan entre Charlotte et Mathurine ; seulement il semble plus flatté encore qu'embarrassé, car il n'a plus rien à désirer de ses deux conquêtes, et il s'en va... par ordre supérieur. Dénoûment commode aux intrigues multiples !

Un peu en avant, vers l'angle du tableau, un tambour bat sa caisse avec une insouciance philosophique des criailleries d'une femme entre deux âges, quelque hôtesse, sans doute, réclamant son dû. A

l'autre coin, pour avoir trop cédé à l'attendrissement des adieux et bu plus que de raison le coup de l'étrier, un soldat aviné a roulé sur le bord d'une mare, et ses compagnons, un peu moins ivres que lui, cherchent à lui entonner une dernière mesure de wisky. Le reste de la colonne suit un peu en désordre derrière le drapeau, s'arrachant aux baisers éperdus, aux enlacements de bras qui ne veulent pas se dénouer; sur le passage de la troupe, la population féminine est aux fenêtres, tâchant au moins d'accompagner du regard, aussi loin que possible, ce beau régiment qu'elle voudrait bien suivre, et qui traîne tous les cœurs après lui. Une grosse matrone ne dissimule pas son désespoir, éclate franchement en sanglots. Heureusement, la prochaine garnison la consolera. Cette scène pathético-burlesque est rendue avec une vraie puissance comique. Hogarth trahit à sa façon le *ferrum est quod amant* du satirique latin, et sa version ne manque ni de sel ni de gaieté. L'esprit est satisfait si les yeux ne sont pas toujours contents; c'est le mérite et le défaut de toutes ses peintures.

The Rake's progress est un de ces romans en huit ou dix chapitres, où l'artiste démontre les inconvénients d'un vice, oubliant qu'un tableau n'est pas un sermon et qu'il empiète ainsi sur les attributions des prédicateurs et des philosophes. L'art tient dans les sphères intellectuelles une place assez haute pour être un but et non pas un moyen, et c'est le méconnaître que de le faire servir à exprimer d'une manière subordonnée telle ou telle vérité morale.

L'utilité directe et pratique n'est pas de son ressort. L'art élève l'âme en lui donnant la pure sensation du beau, en l'arrachant aux plaisirs matériels, en satisfaisant aux postulations de ses rêves, en la rapprochant plus ou moins de l'idéal. En ce sens, le torse de la Vénus de Milo contient plus de moralité que toute l'œuvre de Hogarth ; dans sa blanche nudité luit la splendeur du vrai et rayonne le plus divin concept de la forme qu'ait jamais réalisé la main humaine. Sans doute, nous ne commettrons pas la folie de demander la beauté grecque au brave artiste londonien, mais nous ne pouvons nous empêcher de trouver qu'il souligne trop ses leçons, et se donne beaucoup de peine pour prouver des vérités que personne ne conteste ; il est bon d'omettre quelquefois la moralité à la fin des fables et de laisser au lecteur le soin de conclure, et c'est ce que Hogarth ne fait jamais.

Le progrès ou plutôt la progression du libertin se compose de huit tableaux : l'*Héritage*, la *Toilette du débauché*, l'*Orgie*, l'*Arrestation*, le *Mariage*, la *Maison de jeu*, la *Prison pour dettes*, *Bedlam*. L'énoncé seul des titres suffit à indiquer les phases principales et pour ainsi dire les points culminants d'une vie de désordre. Surpris par une succession inattendue, le jeune homme quitte la maison honnête et tranquille où il a vécu jusqu'alors sans un regret, sans un mot de tendresse pour ceux qui ont partagé sa mauvaise fortune, il a déjà le cœur gâté. Le voilà bientôt à son lever entre les mains des valets, entouré de maîtres de toutes sortes, comme le

bourgeois gentilhomme, et se livrant aux recherches outrées d'un luxe extravagant. Ainsi paré, comme l'enfant prodigue, il va chez les courtisanes qui profitent de son ivresse pour lui voler sa bourse et sa montre. Avec une telle vie, ne soyez pas étonné si dans le tableau suivant les recors, des lettres de change protestées aux mains, le font descendre de sa chaise à porteurs, et si pour leur échapper il se marie avec une vieille douairière ; un homme ruiné qui épouse une femme en ruines, c'est une union bien assortie. Pour échapper aux tendresses surannées de madame, monsieur court les maisons de jeu, éparpillant sur le tapis vert les guinées, prix de son mariage infâme et ridicule ; il perd, bien entendu, car les dés sont pipés, les cartes biseautés, et le cercle se compose de grecs, de filles perdues, de chevaliers d'industrie et de spadassins. De la maison de jeu à la prison de Fleet il n'y a qu'un pas et ce pas est bientôt fait, et de Fleet-prison à Bedlam, c'est-à-dire du désespoir à la folie, la pente est glissante.

Cette série qui fonda la réputation de Hogarth a plutôt un mérite philosophique que pittoresque. L'artiste n'est pas encore bien maître de ses moyens d'exécution ; il écrit ses idées avec le pinceau. Plus tard, dans le *Mariage à la mode*, il les peindra. Ces tableaux renferment les plus curieux détails de mœurs, et il serait facile, à leur aide, de restituer dans un roman la société de l'époque. Au lever du libertin assistent des maîtres d'armes, de boxe, de danse et de musique, de la tournure la plus caracté-

ristique; un jockey apporte un vase d'argent, prix d'une course gagnée par le cheval du dissipateur. Une longue bandelette de papier contenant la liste des présents faits à Farinelli, le célèbre chanteur, pend du dos d'un fauteuil jusqu'à terre, attendant une nouvelle signature. Des portraits de coqs célèbres sont appendus à la tapisserie. On voit que notre jeune homme est devenu bien vite un sportsman accompli, et qu'il galope à fond de train sur le turf de la dissipation. L'orgie a lieu à la taverne de la Rose, un endroit célèbre alors pour ces sortes de parties. Il règne un certain luxe dans la salle. La table, les chaises et les buffets sont en bois de mahogoni. Les portraits des douze Césars, une grande carte, contenant les deux hémisphères, avec cette inscription: *Totus mundus*, des glaces de Venise, des appliques et des torchères décorent les murailles. Il y a longtemps que le festin dure, car les convives semblent fort échauffés. Une fille montée sur une chaise met, avec une bougie, le feu à la mappemonde dans un joyeux délire de destruction, comme si la mission de la courtisane était de saccager l'univers. Déjà les glaces ont volé en éclats au choc des verres et des bouteilles. Accoudée à la table, une des bacchantes lance une fusée de vin de Champagne au visage d'une de ses compagnes. Une autre happe à même un bol de punch dont elle verse la moitié dans sa gorge. Quant à notre dissipateur, la cravate dénouée, la veste ouverte, les jarretières défaites, en proie à l'hébétement d'une ivresse malsaine, il chavire sur son siège et se laisse dépouiller de sa bourse, de sa

montre et de son mouchoir par deux nymphes aux doigts agiles, qui font semblant de le caresser. Un laquais apporte un immense plat de cuivre, dessert de la débauche, dans lequel doit être servie nue, au milieu de la table, une courtisane déjà débarrassée de son corps de baleine et qui s'apprête à tirer ses bas : des bas d'azur à coins d'or, dont Hogarth, toujours moraliste, même quand il en a le moins l'air, a malicieusement rompu quelques mailles pour montrer la misère et la paresse sous le faux luxe.

Dans la prison pour dettes, le libertin, à bout de ressources, a eu l'idée de recourir à la littérature. Il a fait une pièce de théâtre pour Hay-Market ou Covent-Garden, et la lettre du directeur, qui la refuse avec enthousiasme, gît tout ouverte à côté du prisonnier. — N'est-ce pas là une plaisante et satirique imagination ?

A travers cette histoire, Hogarth a fait circuler adroitement un intérêt sentimental et bourgeois bien fait pour toucher les âmes tendres. La pauvre fille trompée, et ne pouvant plus cacher sa faute, que nous voyons au premier tableau indignement abandonnée, reste fidèle de cœur à ce mauvais sujet. Qand il est arrêté dans sa chaise par les recors, c'est elle qui les apaise en leur offrant la bourse qui contient ses modestes économies. On l'aperçoit encore, son enfant dans ses bras, à la grille de l'église où se fait ce triste mariage. Elle apparaît à la prison comme un ange consolateur, faisant contraste avec la vieille épouse transformée en mégère. Quand de chute en chute son ancien amant est tombé à Bedlam, elle

prodigue à sa folie des soins qui n'ont même pas la récompense d'être compris.

Quoique Hogarth ait écrit une analyse de la beauté et disserté philosophiquement sur la grâce de la ligne courbe ou plutôt serpentine, son penchant naturel l'entraîne vers la caricature, et il semble se réjouir avec une verve diaboliquement satirique au milieu des monstrueuses hideurs qu'il évoque. Pour la faire entrer dans la dure tête de l'humanité, il pousse la leçon jusqu'aux dernières limites de l'outrance, et c'est en cela qu'il est un maître. La plate copie de la réalité ne donna jamais ce titre.

Ses tableaux au nombre de quatre, représentant des scènes d'élection, sont excessivement curieux, et conservent de bizarres détails de mœurs que l'histoire néglige dans sa nonchalance altière. Le premier nous montre le *Régal aux électeurs*. La vieille corruption y apparaît avec toute sa naïveté bestiale: une salle de taverne est le lieu du banquet. Les électeurs, gorgés de viande, crevés de boisson, se pressent autour d'une table chargée de brocs, de victuailles et de cadeaux. L'amphitryon-candidat, obligé de répondre à tous les toasts, se renverse sur sa chaise, gonflé, apoplectique, le visage vultueux, tendant le bras à la saignée et dans un état pitoyable. Au fond, une virago grimpée sur une chaise scie à grands coups d'archet les cordes d'un méchant violon; dans un coin, des commères usent de tous leurs moyens de séduction pour entraîner un électeur incertain. Sur le devant, un agent du candidat panse le crâne d'un homme abîmé dans la bagarre

et qui tient sous son pied un papier où sont écrits ces mots dont le sens allusif nous échappe : *Give us our eleven days*. Parmi d'autres paperasses éparpillés près de lui, figure dérisoirement l'acte contre la corruption électorale. Non loin de là, un personnage à tournure ignoble tient à la main un mandat daté du 1er avril 1654, et ainsi conçu : « Je promets de payer à Abel Squat la somme de cinquante livres, six mois après ce jour ; valeur reçue : RICHARD SLIM. » Vous voyez comme on observe l'édit. Tout à fait au premier plan, un petit garçon remplit de gin un tonnelet qui sera bientôt tari par l'inextinguible soif des votants.

Dans le second tableau, qu'on pourrait appeler la *Préparation des votes*, des colporteurs juifs offrent des marchandises ; un pâtissier coupe des galettes et le candidat tient sa bourse ouverte pour payer les achats des électeurs. Au second plan, des hommes agitent les mandats qu'ils ont reçus. Tout au fond, des émeutiers assiègent le bureau de perception des impôts et on leur tire des coups de fusil par la fenêtre. Devant la taverne de Porto-Bello, deux gaillards fument et boivent, aux dépens du candidat, près d'un lion chimérique en bois ou en carton, qui, avec un effroyable rictus, tient, entre ses crocs, une fleur de lis qu'il semble vouloir avaler. Du balcon de la taverne se penchent vers la rue, pour regarder cet amusant spectacle, deux femmes d'une attitude gracieuse et d'une couleur charmante : deux fleurs que l'artiste a jetées fort à propos pour délasser l'œil de toutes ces laideurs que Polichinelle parodie en se

posant sur la pancarte de sa baraque comme « candidat pour Cuzzledown. »

Le troisième cadre, intitulé *the Polling* (le vote), pousse jusqu'au paroxysme ce comique féroce dont les Anglais tirent des effets si étranges, et que, littérairement, Swift possédait au plus haut degré. Hogarth s'en est donné ici à cœur joie avec une absence de goût formidable. Il n'a reculé devant rien, et cette tribune au vote est aussi lugubrement caricaturale que la cave des momies dans la tour Saint-Michel, à Bordeaux. On a convoqué le ban et l'arrière-ban des électeurs ; les manchots, les boiteux, les paralytiques, les malades même, arrachés de leur grabat dans des couvertures, viennent agoniser à la tribune et déposer leur vote au milieu d'un râle. Il y a là des figures effrayantes, cadavéreuses, spectrales; des êtres hybrides, moitié chair, moitié bois, échafaudés de potences, agitant des moignons. N'est-il pas mort, ce corps inerte à la face livide, aux traits convulsés qu'on hisse le long des gradins ? N'est-on pas allé le chercher dans la tombe, parmi les vers, pour faire nombre ?

Au quatrième tableau, le candidat a triomphé. On le porte sur une chaise comme sur un pavois, trône chancelant, dont les oscillations l'alarment. Son chapeau est déjà tombé à terre, et sa gloire récente pourrait bien prendre un bain de fange. Des saltimbanques, montreurs de bêtes, se rangent pour laisser passer le triomphateur. Une laie et ses quatre cochons, effrayés du tumulte, se précipitent dans l'égout où l'élu risque de les aller rejoindre, car des hommes

armés de fléaux attaquent le cortège, à la grande frayeur d'une jeune femme qu'on aperçoit au-dessus d'une terrasse et à qui sa duègne fait respirer des sels; au fond, la troupe victorieuse agite des bâtons et balance un drapeau à la devise *true blue* (les vrais bleus). Espérons que l'honorable Robert Slim rentrera vivant chez lui.

Dans *the Harlot's Progress* (les Aventures d'une Fille de joie), Hogarth prend, à la descente du coche d'Yorkshire, l'innocente jeune fille que le Minotaure de la débauche doit dévorer; et il la conduit plus loin que la mort, car il la montre dans son cercueil, objet de curiosités profanes, et ne commandant même pas le respect qu'inspire aux plus endurcis ce lugubre spectacle. L'un des tableaux de cette série nous fait voir cette nouvelle paysanne pervertie parmi les splendeurs du vice élégant; elle est richement vêtue, elle habite un appartement somptueux. Un homme entre deux âges, d'apparence opulente, déjeûne près d'elle à une petite table; mais la fantasque créature a donné un coup de pied au guéridon, et le plateau se renverse avec un grand fracas de porcelaine et d'argenterie. Un petit groom nègre, portant une théière, s'arrête stupéfait de cette équipée, et un sapajou coiffé d'un bonnet se sauve en glapissant d'effroi. Ce tapage a un motif; il sert à détourner l'attention de milord protecteur et à dissimuler la fuite d'un amant fort en désordre, qui se sauve son épée sous le bras, les jarretières dénouées, tandis que ses souliers sont emportés par une soubrette experte à protéger les galants. A la planche suivante, le châtiment com-

mence déjà; il ne se fait jamais attendre longtemps chez Hogarth. A la suite de quelque démêlé avec la police, l'héroïne de ce roman pictural trop véridique a été enlevée et mise dans une maison de pénitence. Elle n'a encore descendu que le premier échelon de la décadence. Elle porte un coquet tablier de taffetas rouge sur une jupe de damas jaune à fleurs; une fanchon de dentelles se noue sous son menton; un collier de perles entoure encore son col, et c'est avec des gants longs qu'elle soulève à contre-cœur le maillet destiné à teiller le chanvre posé devant elle sur un billot; mais il n'y a pas à faire la paresseuse ou la délicate. Un surveillant, armé d'une cravache, fait un geste menaçant accompagné d'une grimace significative. Rangées en file, cinq ou six malheureuses, à divers états de dégradation, s'occupent nonchalamment du même travail. Au coin, sur le devant, une fille rattache son bas largement étoilé de trous, et une autre poursuit dans son corsage un ennemi dont elle tire une vengeance espagnole.

Sous le rapport de l'idée et de la composition, il n'y a rien à critiquer dans ces peintures, mais elles sont beaucoup moins satisfaisantes envisagées au point de vue de l'art. Le dessin en est lourd, et la couleur, peut-être bonne autrefois, s'est altérée et rembrunie de manière à rendre certains détails difficilement perceptibles. Elles ont aussi le défaut, comme beaucoup d'autres du peintre, de présenter des personnages vils et des scènes d'abjection, ce qui fit accuser Hogarth de ne pouvoir peindre les gens comme il faut, par manque de distinction, de grâce

et d élégance. Sensible à ce reproche, il prouva qu'il n'était pas fondé en faisant paraître cette série intitulée le *Mariage à la mode*, ce qui est son chef-d'œuvre. Le sujet était pris, cette fois, dans la vie du monde, et l'artiste y démontra victorieusement que, lui aussi, pouvait être, lorsque cela lui plaisait, un artiste fashionable, ou, comme on dit aujourd'hui, de *high life*.

Cette suite, composée de six tableaux, est d'une conservation parfaite, due, sans doute, aux glaces qui les protègent.

Nous allons analyser l'une après l'autre chacune de ces toiles, où un vif sentiment d'art se mêle à l'intention morale et à la peinture curieuse des mœurs d'une époque.

Un grand seigneur, ayant besoin de redorer son blason, a bien voulu condescendre à l'union de son fils avec la fille d'un riche alderman de Londres, désireux d'un titre. La comédie ou, si vous l'aimez mieux, le drame s'ouvre par la signature du contrat, qui en forme l'exposition. Nous sommes chez le très honorable lord Squanderfield, dans un riche salon orné avec un fastueux mauvais goût. Un portrait, chamarré d'ordres étrangers, se prélasse, au milieu d'un tourbillon de draperies volantes que des vents contraires semblent se disputer, dans une pose emphatiquement ridicule. Un canon dont le boulet est visible lui part entre les jambes. Au plafond, on distingue en perspective *Pharaon se noyant au passage de la mer Rouge*. Les tableaux qui tapissent les murailles sont d'un choix bizarre et farouche, d'où un esprit

superstitieux tirerait aisément des présages funestes. Ce sont : *David vainqueur de Goliath, Prométhée et le Vautour*, *le Massacre des Innocents*, *Judith et Holopherne*, *Saint Sébastien percé de flèches, Caïn tuant Abel*, *Saint Laurent sur le gril*. Les appliques des bougies représentent des têtes de Méduse surmontées de couronnes comtales. A travers la fenêtre, on aperçoit un hôtel en construction, mais déjà en ruine derrière ses échafaudages. L'ignorance opiniâtre du lord s'y révèle par le porte à faux des colonnes et autres bévues d'architecture grossières.

L'alderman, assis près d'une table au milieu du salon, le nez chevauché de besicles, tient le contrat de mariage; son caissier présente au lord une levée d'hypothèques obtenue des créanciers, et, sur le tapis, s'entassent les guinées et les billets de banque, car ce n'est qu'à prix d'or que l'altier seigneur consent à une pareille mésalliance. Superbement vêtu d'un habit nacarat dont les broderies font disparaître le velours, coiffé d'une majestueuse perruque blanche, une main au jabot, il désigne de l'autre un arbre généalogique des plus touffus dont la racine plonge dans le ventre de Guillaume, duc de Normandie. Quelques branches coupées s'en détachent, sans doute pour désigner les prétendants que l'illustre famille dédaigne ou ne reconnaît pas. Son pied goutteux emmailloté de linges, repose sur un tabouret, ses béquilles armoriées s'appuient à son fauteuil, derrière lequel s'élève un dais sommé d'une couronne de comte aux pointes burlesquement exa-

gérées. Le lord est un de ces hommes infatués de leur noblesse qui disent à tout propos : ma race, mon titre, mon blason.

A l'autre bout de la chambre, sur une espèce de sopha, les futurs, dédaignant de s'occuper de ces détails matériels, sont assis l'un à côté de l'autre, mais ils ne semblent pas bien violemment épris. Ils se tournent presque le dos. Le mari, jeune fat de constitution chétive, portant au col, comme une mouche malsaine, la tache noire de la maladie originelle, allonge ses maigres jambes dans des bas de soie blancs à coins d'or, ouvre en dehors comme un danseur les pointes de ses souliers à talons rouges, et puise avec des grâces de marquis français une prise de tabac d'Espagne, tout en retournant la tête pour jeter un coup d'œil de satisfaction à la glace.

Il est difficile de rendre d'une façon plus spirituelle, plus élégante et plus vraie le délabrement aristocratique et l'énervation précoce d'une nature distinguée, et de mieux faire sentir le gentilhomme sous le libertin usé de débauches. Son teint pâle, sa poitrine étroite, ses mains maigres et blanches, ses jambes en fuseaux, ne manquent pas de grâce sous ce velours, ces broderies et ces dentelles, et personne, en voyant le vicomte de Squanderfield n'élèvera de doute sur sa qualité.

La jeune fille en robe de satin blanc brochée d'or, sans poudre, coiffée de dentelles et de fleurs, écoute en jouant, pour se donner une contenance, avec les bouts d'un mouchoir passés dans une bague, les galanteries que lui chuchote à l'oreille le conseiller

Silver-Tongue (langue d'argent), un légiste galantin, qui jouera un grand rôle dans le roman du *Mariage à la mode.*

Cette figure de femme est une des plus jolies qu'ait peintes Hogarth, qui ne sacrifie pas souvent aux grâces. Elle a de la jeunesse, du charme, la beauté du diable et une certaine fraîcheur plébéienne. C'est un meurtre d'unir cette créature pleine de vie à ce frêle cadavre musqué. Sa gaucherie, la façon timide dont elle s'asseoit sur le bord du sopha sont intéressantes.

Vers l'angle du tableau, au premier plan, deux chiens enchaînés, l'un de race et estampé d'une couronne, l'autre d'origine vulgaire, se séparent autant que leur laisse le permet.

Au second tableau, le mariage est fait, on pourrait même dire qu'il commence à se défaire. A la suite d'une soirée qui s'est prolongée jusqu'au matin, les invités partis, les deux époux, fatigués et bâillant à qui mieux mieux, se sont jetés sur des fauteuils à chaque coin de la cheminée, où s'écroule un feu de charbon près de s'éteindre. Le comte, il peut porter ce titre maintenant, car son père est allé rejoindre ses illustres aïeux, le comte, le chapeau sur la tête, la veste ouverte, le linge bouffant, les mains enfoncées dans les goussets, s'affaisse sous l'hébètement de l'ivresse; il n'a point passé la soirée avec sa femme, il revient d'une orgie ou même d'un lieu pire encore, car un griffon innocemment délateur, lui tire à demi de la poche un bonnet de femme chiffonné. L'épée du comte, cassée dans le four-

reau, gît sur le tapis et décèle une nuit orageuse.

Madame, en jupe de soie rose-mauve, en corset de taffetas blanc, un bout de mousseline coquettement tourné autour de la tête, comme une personne qui s'est mise à son aise, étire ses bras avec un joli mouvement féminin plein de lassitude voluptueuse; elle tient dans une de ses petites mains crispées au-dessus de sa tête, un objet qu'il n'est pas facile de déterminer; une bonbonnière ou plutôt une boîte à portrait. Ses paupières, ensablées de sommeil, se ferment sur un regard dédaigneux lancé à son mari. Près d'elle un guéridon supporte un plateau avec des tasses. Plus loin, une chaise renversée les quatre fers en l'air, des cartes à jouer éparpillées, des étuis d'instruments, des papiers de musique, le traité de Hoyle sur le whist, témoignent que la comtesse n'a pas attendu seule son mari.

Dans le second salon, qu'on aperçoit à travers une baie en arcade supportée par des colonnes de marbre, un domestique somnolent arrange les chaises près des tables de jeu. Des tableaux représentant des apôtres et des saints ornent les murailles; mais dans un coin, un cadre voilé de rideaux verts mal tirés qui laissent voir le pied d'une nudité mythologique, trahit les penchants licencieux du maître, de même que l'étrange pendule placée dans le premier salon, près de la cheminée, atteste son goût baroque. Un chat y domine gravement un cadran supporté par un singe faisant la grimace au centre d'un buisson touffu de rinceaux où nagent des poissons de Chine. Des bibelots de mauvais choix, statuettes, magots,

idoles, potiches chargent le manteau de la cheminée; un buste antique à nez de rapport, préside ce petit monde de figurines monstrueuses, et, derrière lui, dans un cartel, un Amour moqueur joue d'une musette dont les tuyaux font les cornes. Si le comte n'est pas encore enrôlé dans le régiment jaune du Minautore, cela ne tardera guère.

Ce n'est pas une maison bien ordonnée que celle où le matin voit les bougies fumer en s'éteignant sur les lustres et les chandeliers. Le vieil intendant fidèle, croyant de bonne heure trouver son maître à jeun, est venu, armé d'une liasse de notes, présenter ses comptes et tâcher d'obtenir une réduction de dépenses; mais le pâle gentilhomme, brisé par les fatigues nocturnes, n'est pas en état de l'entendre, et le pauvre serviteur affligé se retire en haussant les épaules avec un geste de pitié impuissante. Il faut abandonner désormais cette belle fortune au torrent de la ruine.

Ici Hogarth mérite tout à fait le nom de peintre qu'on lui refuse parfois et fort injustement. La figure du jeune comte anéanti dans son fauteuil a une valeur d'exécution très remarquable. La tête pâle, exténuée, morbide, trahissant les révoltes de la nature contre les exigences de la débauche, se détache du chambranle grisâtre de la cheminée avec une prodigieuse finesse de ton. Le modelé du masque où il s'agissait de conserver l'apparence de la jeunesse et de la distinction à travers la sénilité et l'bébètement précoces du libertinage est d'une justesse vraiment merveilleuse. Quant au chapeau à

plumes, au linge, à l'habit, aux détails du vêtement, il faudrait aller jusqu'à Meissonier pour rencontrer quelque chose d'égal en fermeté, en précision, en couleur, et encore l'avantage serait-il du côté du peintre anglais, car chacune de ces touches, outre qu'elle rend absolument la nature, exprime le caractère du personnage et concourt à l'effet. La femme est d'une couleur charmante. Rien de plus délicat que le mauve pâle de sa jupe se fondant avec les blancheurs du corset. La tête, dans son nuage de mousseline, nuance sa fatigue d'une animation rosée qu'un fin coloriste pouvait seule trouver sur sa palette. Le fond est traité de la façon la plus magistrale comme perspective aérienne et linéaire. Le ton en est sobre, tranquille et chaud; aucun détail n'y papillote et n'y tire l'œil; et cependant ils ne sont pas sacrifiés, car tous ont leur signification et doivent être lus clairement. C'est un tableau excellent et qui subirait sans y perdre les plus redoutables voisinages. On voit que Hogarth tenait à prouver qu'il était capable d'être autre chose qu'un humoriste en caricature et qu'il pouvait peindre avec art des sujets relativement élevés.

Voici les deux premiers chapitres du roman ou les deux premiers actes de la comédie qui va bientôt tourner au drame après un intermède sinistrement bouffon.

Le troisième tableau de la série porte ce titre : *The Visit to the quack doctor*, que l'on pourrait traduire la Visite au charlatan. Figurez-vous un cabinet de médecin, un laboratoire de chimiste, un atelier

de mécanicien fondant ensemble leurs capharnaüms ; têtes de morts, cornues, alambics, squelettes, préparations d'anatomie, monstruosités, roues à dents, appareils d'une complication bizarre, bocaux, fioles, bouquins, paperasses, et tout ce qui peut meubler l'antre d'un Faust de contrebande.

Le docteur, en perruque in-folio, debout près d'une table sur laquelle pose un crâne vermiculé de trous, signature d'un remède pire que la maladie, nettoie d'un air goguenard les verres de ses bésicles et paraît s'apprêter, en ricanant d'un rire de faune, à quelque scabreux examen médical. Sur un fauteuil, un personnage que sa physionomie élégamment délabrée et la mouche noire de son cou font tout de suite reconnaître pour le comte, s'étale sans le moindre embarras et comme habitué à de pareilles mésaventures. Il montre au charlatan une petite boîte de pilules qui probablement n'ont pas produit grand effet. Non loin du comte est debout, l'air timide et souffrant, une jeune fille de quatorze ou quinze ans au plus : d'une main elle tient aussi une boîte et de l'autre elle porte un mouchoir à ses yeux. Elle est jolie; ses traits doux et fins conservent encore un reflet de candeur enfantine, mais elle a déjà perdu l'innocence. Sa mise est plus riche qu'il ne convient à son âge. Un camail de velours bleu passementé d'or couvre ses épaules. Une robe de brocart à ramages laisse voir sa jupe de mousseline ; une montre pend à sa ceinture; la fanchon de dentelles qui entoure son délicat visage est sans doute destinée à remplacer le bonnet que le chien griffon, dans le tableau

précédent, tirait de la poche du comte. Mais que signifie cette femme ou plutôt cette mégère au visage constellé de mouches, à la poitrine tatouée des lettres F. C., mise d'une façon voyante et cossue, en vaste jupe noire bouffante sur laquelle se découpe un court tablier de taffetas rouge; qui, armée d'un couteau ouvert, semble menacer le comte fort peu alarmé, du reste, de ses injures? Est-ce une Fillon anglaise défendant l'honneur de sa maison contre une pratique dont elle aurait à se plaindre? Nous ne saurions le dire. Les commentateurs prétendent que les lettres F. C. désignent Fanny Cox, la fille d'un crieur avec qui Hogarth avait eu des démêlés. D'autres voient un E dans l'F et indiquent un nom différent; mais au fond tout cela importe peu. Ce qu'il y a de sûr, c'est que la jeune fille est charmante, le comte plein de désinvolture, le docteur rusé, spirituel et moqueur comme un masque de Voltaire, et que les innombrables accessoires dont le fond du tableau est encombré restent à leur plan, discernables pourtant dans leur pénombre, discrets, mais ne sacrifiant aucun détail caractéristique, résultat qu'un maître seul pouvait obtenir et que Hogarth, souvent moins bien inspiré, n'atteint pas toujours.

Dans le quatrième tableau, Hogarth nous fait assister à une matinée musicale chez la comtesse. Le jeune ménage mène toujours grand train, malgré les représentations de l'intendant fidèle. Madame est à sa toilette devant une table chargée d'un miroir et de tout l'arsenal de la coquetterie; son costume se compose d'une robe de satin jaune fort

décolletée, sur laquelle est jeté un peignoir. Un perruquier, dont les traits offrent l'exagération caricaturale du type français tel que l'Angleterre le comprenait au siècle dernier, met des papillotes à la comtesse, qui écoute, sans se préoccuper beaucoup du concert, les propos galants du conseiller Silver-Tongue, devenu l'ami de la maison, car son portrait figure effrontément parmi les tableaux appendus à la muraille. Silver-Tongue propose à la comtesse un billet de bal masqué. On voit que le ménage est en plein désordre, et que, depuis la scène du contrat, le galant homme de loi a fait bien du chemin.

Sur le devant du tableau, un célèbre sopraniste du temps, le signor Carestini, dont l'embonpoint colossal fait penser à celui de Lablache, chante un morceau qu'accompagne un joueur de flûte allemand, très en vogue alors. Carestini est vêtu d'une façon magnifique, tout brodé d'or, tout inondé de dentelles, des bagues à tous les doigts; il a un air d'assurance et de satisfaction, une fatuité nonchalante qui sentent le virtuose gâté par le succès. Une dame habillée de blanc, les bras étendus comme pour prendre les notes au vol, se livre à des pamoisons admiratives les plus ridicules du monde. Encore un peu, elle va donner du nez en terre. Heureusement, un nègre en livrée verte la secoue de son extase pour lui offrir une tasse de chocolat.

Sur le parquet, au premier plan, un petit nègre ramasse un lot de curiosités achetées à la vente aux enchères. Parmi ces bibelots de mauvais goût, figure une statuette d'Actéon déjà cerf par la tête. Le sym-

bole est transparent. Des cartes d'invitation, des billets d'excuse gisent confusément à terre, et renseignent sur les habitudes de la maison. Il faut remarquer aussi que la scène ne se passe pas au salon, mais dans une chambre à coucher dont le fond est occupé par un lit de parade surmonté d'une couronne de comte, ce qui indique une imitation des mœurs françaises. Aucun détail n'est insignifiant dans Hogarth.

Le cinquième tableau prouve d'une manière tragique et sinistre à quels résultats peut aboutir une union mal assortie. On n'a pas oublié le billet de bal masqué que Silver-Tongue présente à lady Squanderfield dans la scène précédente. Grâce aux facilités du déguisement, le couple adultère s'est esquivé du bal. Un *bagno,* honteux asile des amours furtives ou criminelles, leur a fourni son abri hasardeux. Le lieu est assez sinistre d'aspect, et il faut tout l'emportement de la passion pour ne pas frémir en mettant le pied sur le seuil. Une vieille tapisserie d'Arras représentant le massacre des Innocents, figuré avec une barbarie gothique, recouvre les murailles; le portrait d'une courtisane célèbre y est cloué d'une façon si étrange que les jambes d'un satellite d'Hérode, se bifurquant sous le cadre, semblent appartenir à la donzelle. L'ombre des pincettes adossées au chambranle d'une cheminée enlevée avec le mur que l'artiste a dû abattre idéalement pour faire plonger le regard du spectateur dans ce triste réduit, s'allonge sur le plancher, dessinant la silhouette d'un vague spectre. Près d'un fagot destiné

au feu impromptu que nécessite l'arrivée des couples, gît le corset de la comtesse. Faut-il voir, dans ce rapprochement du fagot et du corset, une allusion injurieuse aux charmes de la jeune lady, ainsi que le prétendent certains commentateurs? Nous préférons y lire la hâte et le trouble d'un rendez-vous dangereux.

Une crinoline à cercles d'acier exactement pareille à celle que les femmes portent de nos jours, ballonne non loin de là. Sur une chaise traînent un domino et un masque. Dans l'angle, des rideaux de serge entr'ouverts trahissent le désordre d'un lit quitté brusquement. Voilà une plantation de décor qui ne promet rien de bon. Aussi la scène est-elle digne du fond qui l'encadre. Lord Squanderfield, sans doute prévenu par quelque lettre anonyme ou quelque domestique chassé, a suivi les amants, attendu le flagrant délit et forcé la porte. Un combat s'en est suivi entre le mari et l'amant, combat funeste au pauvre comte qui, le jabot tâché de sang, la pâleur de la mort sur la figure, laissant glisser son épée de ses doigts inertes, chancelle et va tomber pour ne se relever jamais. La coupable, éperdue, nu-pieds, en manteau de nuit et en chemise, se traîne aux genoux du comte qui ne l'entend déjà plus, criant grâce et merci! Au fond, dans la baie d'une fenêtre à guillotine, s'enchâsse avec un raccourci lugubrement grotesque, la fuite du conseiller Silver-Tongue, en costume adamique. Rien de plus effrayant que cette tête effarée, livide, spectrale, jetant par-dessus l'épaule un regard de suprême

horreur à l'asile de la débauche devenu le théâtre du crime. L'assassinat commis, le coupable évadé, la justice au pied lent, qui n'abandonne jamais le criminel, arrive, sa lantarne à la main, sous la figure de deux agents de police, l'un gras et l'autre maigre.

Il y a une vraie terreur dans cette toile aux tons sombres encore rembrunis par le temps. Les figures s'en détachent vagues, blafardes, et terribles comme des fantômes.

Vous croyez peut-être le drame fini et la leçon suffisante? Nullement; il y a encore un acte intitulé la *Mort de la comtesse*. Après cette tragique aventure et le scandaleux éclat qui s'en est suivi, lady Squanderfield, devenue veuve, a dû se réfugier dans la maison paternelle, chez l'alderman, au sein de la Cité. Par la fenêtre entr'ouverte, on aperçoit le pont de Londres tout couvert de maisons, comme il était alors. L'intérieur de la chambre contraste avec les élégants salons où se passaient les premières scènes du drame. Quelques grossières images collées au mur, un râtelier de pipes communes, quelques livres d'arithmétique, de jurisprudence et de commerce, s'épaulent les uns contre les autres sur les tablettes des encoignures formant l'ameublement. La table est encore couverte des débris d'un déjeuner plus que frugal: un œuf à la coque tenu en équilibre au milieu d'un tas de sel, moyen auquel Christophe Colomb n'avait pas songé, une tête de veau qu'emporte un chien, profitant du trouble produit par la catastrophe, voilà tout. Ce n'est pas misère, mais avarice.

Au milieu de la chambre, renversée sur son fauteuil, son corsage défait comme une personne qui suffoque, le visage masqué d'une pâleur exsangue, le nez déjà tiré, l'œil vitreux, la comtesse exhale son dernier soupir. Une vieille domestique soulève entre ses bras, pour le baiser suprême, le fruit malsain de cette triste union, un pauvre enfant de quatre à cinq ans, blafard, scrofuleux, rachitique, marqué du stigmate noir, comme son père. Ses petites jupes, à demi soulevées, laissent voir les brodequins orthopédiques, tuteurs de ses jambes nouées.

L'alderman arrache au doigt de la comtesse un anneau que sa main roidie par la mort retiendrait peut-être plus tard. C'est une valeur qu'il est inutile d'ensevelir avec la défunte. Un peu en arrière de ce groupe, un apothicaire aux formes trapues secoue par sa cravate une espèce de valet imbécile, jocrisse de la domesticité, enseveli dans une souquenille trop grande pour lui, qui lui descend jusqu'aux talons. Quelle bévue, quelle faute peut avoir commis cet animal? Regardez cette fiole de laudanum jetée à terre aux pieds de la comtesse. C'est le valet qui l'est allé chercher. Armée de ce poison, lady Squanderfield s'est débarrassée d'une vie insupportable désormais. Si vous voulez savoir la cause de cette résolution désespérée, baissez-vous et lisez cette feuille volante tombée près de la fiole. C'est la cause à côté de l'effet. Ce *canard* a tué la comtesse. Une potence lui sert de vignette. L'imprimé contient le discours prononcé sur l'échafaud par le conseiller Silver-Tongue, que cette fois sa langue d'argent n'a pu

disculper. Le médecin, appelé trop tard, s'esquive silencieusement. La Faculté n'aime pas à se trouver en face de la mort.

Ce tableau est un des meilleurs de Hogarth. La figure de la comtesse expirante effraye par la vérité de l'agonie physique, sous laquelle transparaît l'agonie morale, plus douloureuse encore. Hogarth a touché là presque au sublime, et le pinceau n'a pas fait défaut à l'idée. Les autres personnages sont tous admirablement caractérisés, et les fonds touchés avec une sobriété chaude digne de Téniers ou d'Ostade.

Nous avons analysé longuement cette suite. Elle est, comme pensée et comme exécution, l'œuvre la plus parfaite de Hogarth. L'artiste s'y montre l'égal du philosophe. Ce n'est pas tout Hogarth, mais c'est assez pour que, désormais, aucun tableau du maître ne vous apprenne rien de nouveau sur lui, pas même ses tableaux d'histoire, genre qui n'était pas le sien, et dans lequel il ne s'est heureusement pas obstiné.

Le mérite de Hogarth est d'avoir été intimement et profondément Anglais, Anglais jusque dans la moelle de ses os. Il a tiré son art de son temps, chose difficile, et nul artiste n'a fait preuve d'une originalité plus absolue dans ses défauts comme dans ses qualités.

FIN

TABLE

SALLE DES SEPT CHEMINÉES

(Pages 1 à 23.)

Prud'hon............... L'Assomption de la Vierge.
— La Justice et la Vengeance divine poursuivant la Haine.
— Portrait de Mme Jarre.
Regnault.............. Éducation d'Achille.

GALERIE D'APOLLON

(Pages 23 à 25.)

Eugène Delacroix...... Plafond.

SALON CARRÉ

(Pages 25 à 65.)

André del Sarte....... Sainte Famille.
— Visitation de la Vierge.
Allegri (Corrège)...... L'Antiope.
— Mariage de sainte Catherine.
Barbarelli (Giorgione). Concert champêtre.
Caliari (Véronèse)..... Noces de Cana.
— Repas chez Simon le Pharisien.
— Jupiter foudroyant les Crimes.
Champagne (Philippe de). Christ.
— Portrait du cardinal de Richelieu.
Dyck (Van)............. Charles Ier.
Dow (Gérard .... La Femme hydropique.
Eyck (Van)............. Vierge.
Holbein................ Portrait d'Erasme.
— Portrait d'Anne de Clèves.
Jouvenet............... Descente de croix.
Le Sueur.............. Vision de saint Bruno.

GALERIE DES SEPT MAITRES

(Pages 65 à 86.)

Caliari (Véronèse).....	Le Christ entre les larrons.
Carpaccio..............	Prédication de saint Etienne à Jerusalem.
Castiglione.............	Le Courtisan.
Cinna de Conegliano...	Vierge.
Frari..................	Vierge.
Lumi...................	Sommeil de Jésus.
Mantegna...............	Christ entre les deux larrons.
—	Triomphe de Jules César.
—	Vierge de la Victoire.
—	Parnasse.
—	La Sagesse victorieuse des Vices.
Palma..................	Annonce aux bergers.
Romain (Jules).........	Triomphe de Titus.
Santi (Raphael)........	Sainte Marguerite.
—	Tête d'adolescent.
—	Portrait de Jeanne d'Aragon.
Sarte (André del)......	La Charité.
Tintoret...............	Le Paradis.
Titien.................	Sainte Famille.
—	François Ier.
—	Portraits.
—	Vierge au lapin.
—	Pèlerins d'Emmaüs.
Vinci (Léonard de).....	Saint Jean-Baptiste.
—	Vierge aux rochers.
—	La belle Féronnière.
—	Bacchus.

GRANDE GALERIE

(Pages 86 à 172.)

Alfani.................	Mariage mystique de sainte Catherine.

Luini	Bacchus jouant.
—	Vénus et Vulcain.
Maratti	Sommeil de Jésus.
—	Mariage de sainte Catherine.
—	Portrait de femme.
—	Nativité.
—	Prédication de saint Jean-Baptiste.
Mazzola	Sainte Famille.
Pavia (Lorenzo di)	La Famille de la Vierge.
Perrugini	Christ en croix.
Raibolini (Francia)	Christ en croix.
Reni (Le Guide)	David vainqueur de Goliath.
—	Annonciation.
—	Purification de la Vierge.
—	La Vierge et l'Enfant Jésus.
—	Jésus et la Samaritaine.
—	Jésus donnant les clefs à saint Pierre.
—	La Madeleine.
—	Saint Sébastien.
—	Hercule et l'Hydre.
—	Combat d'Hercule et d'Archeloüs.
—	Hercule sur le bûcher.
Romorin	Nativité.
—	Son portrait.
Roselli	Couronnement.
Sachi di Pavia	Les Docteurs.
Salvator Rosa	Pythonisse.
—	Paysage.
—	Une Bataille.
Spagna	Nativité.
Tintoret	Son portrait.
Titien	Jupiter et Antiope.
—	Couronnement d'épines.
—	Portrait d'homme.
—	Sainte Famille.

ÉCOLE ESPAGNOLE

(Pages 112 à 118.)

ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE

(Pages 118 à 161.)

PH. DE CHAMPAGNE......	Le Christ célébrant la Pâque avec ses disciples.
—	Le Christ en croix, etc.
DOW (GÉRARD)..........	L'Épicière de village.
—	La Cuisinière.
—	Femme attachant un coq à un clou.
—	Le Trompette.
—	Le Peseur d'or.
—	L'Arracheur de dents.
—	La Lecture de la Bible.
DIETRICH................	La Femme adultère.
DYCK (VAN)............	Portrait de François de Moncade, etc.
GHIRLANDAJO............	
GOZZOLI	
HEYDEN (VAN DER).......	Maison de ville d'Amsterdam.
—	Place du Dam.
—	L'Église et la place d'une ville de Hollande.
—	Village au bord d'un canal.
HOLBEIN................	L'Astronome du roi d'Angleterre Henri VIII.
—	L'Évêque de Londres Guillaume Warham.
HOBBEMA	Les Moulins.
HOOCH..................	Deux Tableaux.
JORDAENS...............	Jésus chassant les vendeurs du Temple.
—	Les quatre Évangélistes.
—	Le Roi boit.
—	Concert après le repas.
KAREL DU JARDIN.......	Calvaire.
—	Charlatans italiens.
—	Le Gué.
—	Le Pâturage.
—	Le Bocage.
—	Trois Paysages.
LIPPI..................	

Mabuse	Vierge et enfant.
Matsys	Christ descendu de croix.
—	Banquier et sa femme.
Metsu (Gabriel)	La Leçon de musique.
—	Le Marché aux herbes d'Amsterdam.
—	Le Militaire recevant une jeune dame.
—	L'Alchimiste.
—	La Femme hollandaise.
—	La Cuisinière hollandaise.
Mieris le Vieux	Femme à sa toilette.
—	Le Thé.
—	Une Famille flamande.
Mieris (Wilhem)	Bulles de savon.
—	Marchand de gibier.
—	Cuisinière.
Moro (Antonio)	Mari et Satyre.
Neefs (Peter)	
Netscher (Gaspar)	Leçon de chant.
—	Leçon de basse de viole.
Neefs	Saint Pierre délivré de prison, etc.
Neew (Van der)	Bord d'un canal en Hollande.
—	Village.
—	Traversée d'une route.
Ostade (Adrien van)	Sa Famille.
—	Le Maître d'école.
—	Un Homme d'affaires.
—	Intérieur d'une chaumière.
—	Le Fumeur.
—	Le Buveur.
—	Le Marché aux poissons.
Pynaker	Paysages.
Potter	Paysages et animaux.
Porbus	Portraits.
Rottenhamer	Mort d'Adonis.
Rembrandt	L'Ange Raphaël et Tobie.
—	Le bon Samaritain.
—	Les Pèlerins d'Emmaüs.

REMBRANDT.............	Philosophe en méditation.
—	Portraits.
RUBENS.................	Vie de Marie de Médicis, etc.
TENIERS (DAVID)........	Œuvres de miséricorde, etc.
TERBURG................	Le Militaire offraut des pièces d'or à une jeune femme.
—	Concert.
—	La Leçon de musique.
—	Congrès de Munster.
WOHLGEMUTH...........	Le Christ devant Pilate.
WOUVERMANS (PHILIPPE).	Départ pour la chasse.
—	Départ pour la chasse au vol.
—	La Chasse au cerf.
—	Le Manège.
—	L'Ecurie.
—	Une Halte de chasseurs.
WINANTS...............	La Lisière de forêt.
—	Le Paysage.
VELDE (VAN DER)........	La Plage de Scheveningen.
—	La Famille du pâtre.
—	Un Canal glacé.
VELDE (WILHEM)........	Une Marine.
—	L'Escadre hollandaise.
ZUSTRIS................	Vénus.

ÉCOLE FRANÇAISE

(Pages 161 à 194.)

BAILLY.................	
BONNINGTON............	François Ier et la duchesse d'Etampes.
BOUCHER................	Diane au bain.
—	Renaud et Armide.
—	Vénus demandant des armes à Vulcain.

ROBERT (LÉOPOLD).......	L'Arrivée des moissonneurs, — Retour de pèlerinage.
ROMAIN.................	Bataille de Constantin.
SANTERRE...............	
SIGALON................	Saint Jérôme et la courtisane.
SUBLEYRAS..............	Madeleine aux pieds de Jésus.
—	Martyre de saint Hippolyte.
—	Saint Basile ressuscitant un enfant.
—	La Messe de saint Basile.
—	Les Oies du père Philippe, etc.
VANLOO.................	Halte de chasse. — Mariage de la Vierge, etc.
VIEN...................	Saint Germain et l'évêque d'Auxerre.
—	Saint Vincent, etc.
VERNET (JOSEPH)........	Ports de mer de France.
VOUET..................	
WATTEAU................	L'Embarquement pour Cythère.

INDEX

M

N

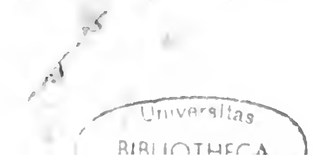
O

P

R

S

Paris. — Imp. Ve P. Larousse et Cie, rue Montparnasse, 19.





Paris — Imp. E. Capiomont et V. Renault, rue des Poitevins, 6.

H. GAUTIER

GUIDE

AU

ÉE DU LOUVRE

N COMPLETE

ou volume

OTHEQUE

PENTIER

fr. 50

OLUME




a39003 000492529b

